ISSN 0130-6405

91 12 ИСКУССТВО КИНО

«Пегий пес, бегущий краем моря»,
режиссер Карен Геворкян

«Сад»,
режиссер Дерек Джармен

«Мадам Бовари»,
режиссер Клод Шаброль

«Под покровом небес» («Раскаленное небо»), режиссер Бернардо Бертолуччи

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

Искусство кино

12 91

Содержание

Сценарий

3 **К. Лопушанский.** Русская симфония

Pro и contra

31 **Борис Хазанов.** Путешествие из Германии в Германию

За рубежом

Двенадцать, или Дневник XVII Московского кинофестиваля

40 **Юрий Богомолов.** Первый день комом? 8 июля
43 **Нина Зархи.** Радости кинобогадельни. 9 июля
46 **Саша Киселев.** Игры Снежной Королевы. 10 июля
48 **Ирина Рубанова.** Гладиолусы и марихуана. 11 июля
50 **Владимир Дмитриев.** Тускнеющие звезды. 12 июля
52 **Инна Соловьева.** Заметки без названия. 13 июля
56 **Мирон Черненко.** За синдромом — синдром. 14 июля
58 **Людмила Донец.** Мальчик и море. 15 июля
62 **Марина Дроздова.** Разные. 16 июля
63 **Виктор Гульченко.** Дон Жуан устал, или В ожидании августа. 17 июля
66 **Сергей Лаврентьев.** «Маяк», две «звезды», попытка «Амаркорда». 18 июля
67 **Андрей Плахов.** Отбытие поезда. 19 июля
57 **Зара Абдуллаева.** Домашнее задание

Интервью «ИК»

70 **Изабель Юппер:** «Я — актриса-йог»

Дискуссии

76 **Е. Карцева.** Вино и виноград

Кинематограф 90-х

Разборы и размышления

83 **Елена Стишова.** Конец сезона
86 **Петр Шепотинник.** На берегу

90 **Мирон Черненко.** Абсурд крепчал, или Как жить в доме, у которого поехала крыша?
94 **Нина Цыркун.** Притча о постороннем
96 **Зара Абдуллаева.** Карен-строитель
102 **О. Горностаева.** По России-матушке да без царя...

„ИК". Избранная проза

110 **Александр Бородыня.** Диспетчер

Аспект

128 **Борис Парамонов.** Чевенгур и окрестности

Мемуары и публикации

141 **Всеволод Пудовкин.** «...Очень серьезный вопрос — уничтожение режиссеров...»

Теория, история

К 100-летию со дня рождения О. Э. Мандельштама

150 **Ирина Багратиони-Мухранели.** Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама

Иллюзион

162 **Н. Нусинова.** «Одна»
165 **Досье «ИК»: Рудольф Грушинский, Элизабет Маговерн, Жак Перрен**
167 **Фильмография**
171 **Содержание журнала «Искусство кино» за 1991 год**

In this issue:

Script by Konstantion Lopoushansky: "Russian Symphony" (**p. 3**).
"A Trip from Germany to Germany", article by Boris Khazanov (**p. 31**).
XVIIth Moscow Film Festival (**p. 40**).
An article on the problems of postmodernism (**p. 76**).
Reviews of the films "A Murderer of the Tsar", "Armavir", "A House under the Starry Sky", "A Cloud-Paradise" (**p. 83**).
Filmmaker Karen Gevorkian and his film "A Skewbald Dog Running along the Seashore" (**p. 96**).
"The Controller", a novel by Alexandr Borodynia (**p. 110**).
Shorthand report of the talk of the authoritires of film industry with Vsevolod Poudovkin (**p. 141**).
"Illusion": "Alone" (USSR, 1931), **p. 162**).
Filmography (**p. 167**).
Contents of "IK" for 1991 (**p. 171**).

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 2.10.91.
Подп. к печати 11.11.91.
Формат бумаги 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 50000. Заказ 2194
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственной ассоциации
предприятий, объединений
и организаций полиграфической
промышленности «АСПОЛ»
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации
Союзов кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

К. Лопушанский

Русская симфония

Киноповесть

...Вот и вышел гражданин,
достающий из штанин.
Иосиф Бродский.
«Представление»

Забор — он и есть забор. Загораживает, одним словом. И чего только на нем нет. Бурные политические страсти нашего времени запечатлелись на нем вкривь и вкось наклеенными листками, обрывками газет от «Антисоветской правды» до «Красной звезды». Впрочем, тут и про обмен можно почитать, и щенками многие интересуются. И все это шуршит обрывками, пожелтевшими от дождя, дышит. Гласность, короче. Демократизация. Царь-батюшка, безвинно погубленный сионистами, глядит скорбно так оставшейся частью лица, другая, понятное дело, сорвана, под ней — о, ужас — проступила картинка из серии «Техника секса». Плюрализм, одним словом. А вот среди всего этого многообразия мнений можно разглядеть, если кому интересно, конечно, скромные такие листовки, самиздатовским шрифтом повествующие о том, кто есть кто, то есть кто режиссер, а кто актеры, а кто — просто так. И как вообще все это называется. Короче, это титры. Как говорится, скажи мне — какие титры, и я скажу, кто ты.

А между тем, чтоб не скучно было читать рваные листочки с фамилиями, замелькали вдруг вдоль забора люди, засвистели милицейские свистки и даже как-то излишне отчетливо, почти натуралистично, послышались оплеуха, «твою мать» и непременное при всякой бузе «только без рук, блин... Руки убери, говорю...» Вот тут-то и обозначилась в заборе большая дыра, а в ней суета какая-то непотребная. Вроде стоит кинокамера, осветительные приборы — кино вроде снимают. Однако менты почему-то не дают. От камеры мужика с бородкой оттаскивают, а он упирается. И все лезут, пихаются, доказывают — ничего не понять.

— Нельзя так снимать! Все! Отойдите,— горланит мент.

— Нет, по какому праву, кто тебя спрашивает, тебя, да...

— А зритель, что? Он что, должен смотреть на это? — негодует главный мент, но негодует благородно, с сознанием исторической правоты.

— Ах, зритель, блин! Зритель,— взорвался мужичок с бородкой, режиссер, наверно.— Он про зрителя, значит, вспомнил, да?

Что тут началось... Мужичок этот, значит, словно обезумел — лез на мента, плевался, его уже держали свои, но он вырывался, кричал, рвал на себе фуфайку. Ну, просто припадочный, даже менты опешили.

— Где этот зритель? Пусти, блин,— ревел мужик и тыкал рукой в экран.— Там? Да? Расселся! Да? Приперся? В зале сидит? Дай я ему скажу, суке... Я ему все скажу... Скотина! Пусти, блин... Я ему такое скажу!

Но тут припадочного свои утащили, чтоб не забрали, а менты в злобе схватили плюгавого с хлопушкой.

— Фамилия! Не напирайте, не напирайте,— мент вчитывался в удостоверение.

— Весник, я сказал,— лепетал плюгавый.

— Да, Боря Весник,— встрял администратор.— А в чем дело? Он трезвый, Борис Вениаминович... Про него великий пролетарский писатель сказал, между прочим...

— Вы что мне тут заливаете, я не вам, гражданин,— разозлился мент.— Не напирайте.

— Знать надо, да,— осмелел вдруг администратор и повернулся, вскинув голову, к толпе.

— Над седой равниной моря гордо реет Боря Весник! — торжественно зачитал он и указал на плюгавого.— Про него... Документ смотрите, Борис Вениаминович Весник. Не состоял, но привлекался, правда...

— Вот-вот! — вдруг вырос, как из-под земли, гражданин патриотического вида, в ушанке.— Незаслуженно воспетый! Как все они... Что, нет, скажешь? Я другое прочту, пустите. Стихи, это стихотворение, без названия... Но это духовность, блин, не то, что...

— Сограждане мои, которые сегодня...— надрывно начал мужик, но не кончил, прервался, ввязался в потасовку.

— Ну, ты, руки не распускай, козел,— донесся его голос.

Короче, не дали дочитать стих. Толкаясь, препираясь, потащились все гурьбой вдоль забора к милицейскому газику отводить Борю Весника — за что, непонятно.

Итак, забор опустел, и можно теперь дочитать титры-листовки. Они все больше и больше погружаются в темноту, вечер, наверно. Откуда-то несет дымом, похоже, что-то горит поблизости — отблески пламени мелькают на рваных листках. Почему-то гремит гром, и вообще становится как-то тревожно, неуютно. Затем все гаснет, и в темноте, очень близко, так, что даже слышно дыхание, причем интересно другое — откуда взялся, за забором, что ли, стоял, ну, как бы то ни было, а раздался гадкий такой, противный смешок, и некто скомандовал: музыку!

Итак, Русская симфония, в четырех частях! Але!

I. Аллегро

— О-па! — раздался радостный возглас.— Ну, блин...

Прямо у стены стоял человек в трусах и майке, в ботинках на босу ногу, и, широко улыбаясь, хлопал себя по груди и по ляжкам, словно собрался танцевать. Вся странность, однако, была в том, что появился он, натурально, из стены.

— Иван Сергеевич, ну, гляньте. Нина Степановна...— взмолился весельчак, обращаясь к кому-то в глубь кабинета. И тут же исчез в стене, а секундой позже появился снова.

— Ну?! Просто явление природы! Иван Сергеевич...

— Ты бы, Мухин, лучше лампочки в коридоре починил. И в туалете. Ни одна не горит,— наконец, отозвалась Нина Степановна с укором в голосе.

Была она немолода, чиновного вида, сидела возле стола Ивана Сергеевича, как на приеме, и сморкалась в платочек, всхлипывая. Иван Сергеевич — директор интерната, совсем еще молодой человек, сидел на своем столе и накручивал без остановки диск телефона. На Мухина он даже не взглянул — не до того было.

— Могут и вертолет прислать, и катер,— плаксиво подсказывала Нина Степановна,— это же дети...

А между тем, в кабинете директора было нехорошо как-то. Очень даже нехорошо. В полутьме плясали на стенах отблески огня, гудело за окнами, будто океанский прибой, и, соответственно, хлюпало, дребезжало, вздрагивало, как при землетрясении. Такие дела... Однако все это никак не устрашило Мухина, даже, наоборот, как бы развеселило еще больше, и он, похлопывая себя молодецки, двинулся к столу, на призывную фразу Нины Степановны насчет лампочек в туалете.

— А что лампочки, что? — улыбнулся Мухин многозначительно.— Теперь это без разницы... Я так понимаю... Частушку знаете? Сегодня услышал...

— Какую частушку? — не поняла Нина Степановна.

Мухин, подмигнув, изобразил руками баян.

— Страшный суд, страшный суд —
Девки больше не сосут!

— Я извиняюсь, конечно,— добавил он, зыркнув на директора.

— Ну, какой ты невоспитанный, Мухин,— строго заметила Нина Степановна, однако хмыкнула, не сдержалась.— Не дыши не меня... Пошляк.

— Алло, девушка,— наконец-то прорвался Иван Сергеевич и растерзанно возопил в трубку.— Подождите, не вешайте... Что? Это интернат вас беспокоит, Поклонная двадцать пять. Соедините... А, черт! Ну, что делают!

Иван Сергеевич в сердцах шмякнул трубку на рычаги.

— Давайте, я попробую,— предложила Нина Степановна.

Иван Сергеевич отодвинул от себя телефон и поднял глаза на Мухина. Ничего хорошего в его взгляде не было. Мухин понял и направился к стенке, восвояси.

— Я что, я только продемонстрировать,— вроде как извинился он. Однако при виде стены глаза Мухина снова сверкнули нездешним торжеством. И с криком «о-па! о-па!» он проскользнул в стену. Как не было.

— Он и по воде может ходить, научился, поганец. Я видела,— донесла Нина Степановна.

Иван Сергеевич ничего не ответил. Взял со стола сигареты, подошел к окну, открыл балконную дверь.

Волны были большие, черные, с пенными гребешками. Под балконом все было затоплено — торчали крыши домов, фонари, продолжавшие гореть почему-то. Все было залито желтым, неживым светом, непонятно откуда идущим, потому как небо было черным. Абсолютно черным — ни звездочки, и только изредка на нем вдруг вспыхивало багровое пламя, пробегая от края до края, и тут же гасло. Такие дела... Короче, было и дураку понятно, что происходит в природе нечто... Скажем так, глобальное. А раз глобальное, подумал Иван Сергеевич, то оно, значит, везде. А если везде...

— Вездец,— тихо произнес он и, ни к кому не обращаясь, снова повторил: — Точно... вездец...

В коридоре интерната толпились дети, уже построенные парáми, с мешочками-рюкзаками на плечах. Бестолково бегали, суетились воспитатели — пересчитывали, покрикивали, подталкивали. Отсюда на лестнице, ведущей на пятый этаж, был затор. Ни туда, ни сюда.

— Першин! Першин, убью, мерзавец! — надрывалась воспитательница на лестничной площадке, запруженной детьми, но достать стриженного под нулевку дылду, затеявшего на лестнице драку, не могла.

— Всех на пятый этаж,— распорядился на ходу Иван Сергеевич,— если надо — на чердак поднимайте, там открыто...

Сказал и исчез на пустой лестнице, ведущей на третий этаж.

Зеркало висело на стене, за полкой с учебными пособиями. Было оно пыльное, небольшое, да и в помещении было не слишком светло — полутьма, одним словом. Потому Иван Сергеевич, можно сказать, влез в зеркало лицом, даже дыхание расплывалось мутными пятнами. Причем — что интересно, он нельзя сказать, чтобы разглядывал себя, скорее другое... Взявшись двумя руками за физиономию, он словно пытался сдвинуть некую маску, снять ее, будто не доверял изображению. Наконец, обессилев от бессмысленной борьбы, он замер, ошеломленно вглядываясь в собственную физиономию, почему-то вызвавшую в нем такие противоречивые чувства.

— Михеич,— дрогнув голосом, позвал он в глубь помещения, откуда доносились легко узнаваемые звуки столярной работы.

— Ну,— был ответ, сопровождаемый шагами и тихим плевком.

— А что... у меня с лицом? — прямо спросил Иван Сергеевич.

— Где?

— Ты на свет посмотри... Что?

Они подошли к окну поближе.

— А что? — не понял Михеич.— Что не так?

— Ну, другое же лицо! Не мое! — выпалил Иван Сергеевич в сердцах.— Голос мой, выражение... а лицо нет! Глянь...

— Почему? — насупился столяр.— Все как было. Ну, похудели малость. Вообще темно здесь. Да вы не нервничайте. Идемте лодку смотреть,— повеселев, предложил Михеич,— щас смолить будем.

И действительно, двое парней в центре комнаты ставили на бок большой зеркальный шкаф, подбитый снизу досками. Ну, чем не лодка?

— Доска толстая, хорошая, как плот будет,— пояснил не без гордости Михеич.— И весло имеется... До райкома доплывете... Там мелко. Они на горке стоят...

— А зеркало, оно мешать будет...

Иван Сергеевич недоверчиво открыл дверцу шкафа.

— Зачем? — возразил столяр.— Наоборот... Сядете, дверцей прикроетесь, от волны... Очень удобно.

— Если снимать дверь — все развалится,— уточнил один из парней.

— Ну, так смолить? — нетерпеливо перебил столяр.— Как скажете?

— Смолите,— обреченно выдохнул Иван Сергеевич.

— Ну, где же вы? Идемте, все ждут...

Воспитательница Ирина, интеллектуальная такая девица, в очках, почти хорошенькая, тянула Ивана Сергеевича за рукав.

— Получится, все получится. Не бойтесь,— уговаривала она.

В полутемной учительской все было готово к репетиции, так это можно назвать. Командовала Ирина. Другие толпились по углам, раздвигая стулья, столы. Один стол в центре, за ним сидела Нина Степановна, но как-то ненатурально, кого-то изображая из себя.

— Так, хорошо,— окинула взглядом помещение Ирина.

Все притихли.

— Значит... это как бы райком,— пояснила она Ивану Сергеевичу, показывая рукой вокруг.— Нина Степановна... как бы Маздухина. Понимаете? Как бы это кабинет Маздухиной. Ну?

Иван Сергеевич бестолково топтался на месте, молчал.

— Значит, вы только приплыли, вошли,— зашептала Ирина, гипнотизируя директора,— и должны сказать. Понимаете?

— Ну, найти такие слова, такие...— не выдержала Нина Степановна,— чтобы у Маздухиной... ну, не знаю, чтоб сердце дрогнуло... Надо так сказать... Дети гибнут!

— Я понимаю, я сейчас...— закивал Иван Сергеевич.— Значит, я вхожу.

Он вернулся к балкону и начал двигаться к столу.

— Я директор интерната,— неуверенно начал он, обращаясь почему-то к Ирине.— У нас тут вода, все затопило... Надо спасать детей. Вертолет или катер...— совсем стушевавшись, закончил Иван Сергеевич.

— Ну, как так можно? — вскипела Ирина.— Вертолет, катер... Кто так просит? Нужны совсем другие слова! С пафосом...

— Чтоб содрогнулась она, чтоб все содрогнулись! — подсказала Нина Степановна.— Это же дети! Дети гибнут! Ну?

— Я не знаю, я не могу,— растерялся директор.— Пусть кто-то другой... Не умею.

— Да вы что? Вы же директор. Вас Маздухина лично знает. С другим она и говорить не будет... Пошлет...

Ирина цепко взяла его за руку.

— Соберитесь, не расслабляйтесь. Давайте спокойно, еще разок... Значит, вы входите, еще мокрый, из воды. У вас отчаяние в глазах... Так? Потому что вода поднялась уже до четвертого этажа...

— Действительно. Очень быстро прибывает...— согласился директор.

— Ну, вот...— оживилась Ирина, почувствовав контакт. И вы понимаете, что времени очень мало. От вас все зависит сейчас.

— Пусть скажет, какие это дети,— подсказал кто-то.— Без родителей...

— Вот именно,— подхватила Ирина.— Вы представляете, что дети уже на крыше сидят, а некому помочь. Нет катера, так?

— А вы, как врач... вы гуманный, вам жалко,— невпопад подсказывал кто-то со слезой в голосе.

Теперь уже все рыдали, подступая к Ивану Сергеевичу.

— Ручки тянут, дяденька, помогите, попросите райком,— стонала Ирина, заливаясь слезами.— А вы... как бы, как депутат от детей, как доктор, как русский интеллигент... наследник Толстого и Достоевского...

Иван Сергеевич затравленно оглянулся, отступил на шаг, набрал в грудь воздуха и вдруг заорал не своим голосом:

— Катер дайте! Катер, ублюдки!

Шкаф хорошо держался на воде — не подвел Михеич. Иван Сергеевич резво взмахнул веслом, еще и еще. Шкаф весело двинулся в бушующую стремнину. В набегавшую волну. Дверца-зеркало играло лучами, отражая неживой желтый свет и багровые всполохи.

Провожать вышли все. Стояли на балконе, махали платочками.

— Красиво как,— вдруг вздохнула Ирина, вглядываясь в бушующий простор.

— Что? Вы про что? — не поняла Нина Степановна.

— Я говорю, красиво как,— возбужденно раздувая ноздри, повторила Ирина.— Волны, небо в зарницах, ветерок... И этот свет... Невечерний какой-то. Что-то запредельное во всем этом... Что-то берущее за душу... Петь хочется...

— Слышите? — вдруг перебила другая дамочка возле Ирины.

— Колокол! — сверкнула глазами она.— Точно, колокол...

— В церкви звонят,— выдохнула Ирина и, закрыв глаза, зашептала что-то беззвучно, закивала, раскачиваясь.

Такими и запомнил их, наверно, Иван Сергеевич, русский интеллигент, наследник Толстого и Достоевского.

А что касается колокола — то это была сущая правда. Звонили. Часовня одиноко торчала из воды, поражая проплывающих мимо своим архитектурным великолепием. Тут и там, на выступах и в проемах мерцали огоньки свечей, чернели фигуры молящихся. И звучный голос, перекрывая нестройное пение, читал тексты из Апокалипсиса.

Иван Сергеевич поднялся в шкафу, придерживая весло, перекрестился широко, по-православному и поплыл дальше, навстречу неизвестности, добавим от себя.

Зеркало висело в прихожей — узком коридорчике гостиничного номера. Света, понятное дело, не было — то ли лампа сгорела, то ли просто так, отрубили для экономии. Короче, было темно. Поэтому Иван Сергеевич извел без малого коробок спичек, однако ни к какому окончательному выводу не пришел. С одной стороны, совершенно понятно было, что лицо не его. Другое лицо. Можно сказать, чужое. Хотя очень похожее. С другой стороны — голос тот же, а главное — ощущал он себя, как говорится, самим собой. Да... Такие дела...

Последняя спичка, скользнув огоньком вдоль небритой щеки, погасла.

— Странно...— сказал Иван Сергеевич.

Подошел к окну, взял стакан, вылил остатки чая на подоконник и посмотрел в окно. А надо сказать — было на что смотреть. Отсюда, со второго этажа гостиницы, улица казалась совсем близкой, а по ней, как в давние годы демонстраций, двигалась бесконечная толпа. Со знаменами, плакатами — кто за что, не понять, темно было.

А дальше над крышей дома начиналось зарево. Но это слабо сказано — зарево. Огонь багровый, пробегающий по черному небу от края и до края... Огонь поедающий, пожирающий, так можно сказать. Вот такую картину увидел из окна Иван Сергеевич, увидел и, вылив, как говорилось уже, остатки чая на подоконник, вышел из номера. Важно заметить, что вид из окна никак не смутил его, не вызвал эмоций, не последовало никаких размахиваний руками или глупых возгласов типа «Что это такое?», «Что творится?», а потому можно заключить, что воистину человек ко всему привыкает. Постепенно, конечно.

В коридоре гостиницы жизнь шла своим чередом: сидели вдоль обшарпанной стены на узлах люди в тюбетейках, спали, играли в карты, варили на примусах национальные блюда, воспитывали детей. Иван Сергеевич со своим пустым стаканом бодро вклинился в этот устоявшийся быт, привычно перешагивал через спящих, в меру извинялся и просил прощения. Короче, свой среди своих. Подошел к жестяному баку в конце коридора, налил кипяток в стакан.

— Триста тринадцатый! Подойдите,— окликнула его дежурная по этажу.

Подошел безропотно, а как же.

— Завтра съезжаете. До двенадцати,— сурово сказала дежурная.

— У меня продление,— возразил Иван Сергеевич, но не очень уверенно.— Я по командировке...

— Никаких продлений. Утром освободите номер,— заключила она.

При словах о номере некое оживление произошло в коридоре. Зашушукались, зубубнили на языке Саади и Фирдоуси отчаявшиеся люди у стены. Ладный джигит тут же оказался возле дежурной, прижимая к груди, но так, чтоб видно было, коробку конфет «Красный мак». На Ивана Сергеевича он посмотрел в том смысле, что, дескать, либо вали из номера — либо джихад!

Итак, Иван Сергеевич, сопровождаемый взглядами, двигался в обратную сторону. Перешагивал, извинялся. Однако возле одной из дверей неожиданно остановился, прислушался, постучал. Дверь открыли.

— Извините, я услышал, у вас машинка пишущая,— ласково начал Иван Сергеевич.— Вы, наверно, писатель?

— Журналист, но в каком-то смысле...— раздалось из темноты.— А что тебе надо?

— Видите ли, я приехал насчет детей... Мне заявление напечатать. Иначе не принимают...

— Что, пьяный? — шепотом спросила другая фигура, обозначившись на фоне огненного окна.

— Трезвый он... Машинка нужна,— раздумывала первая тень.

— Я трезвый, что вы,— заволновался Иван Сергеевич.— Я врач, из интерната... У нас все затопило, катер нужен... Мне заявление напечатать, Маздухиной... Вы извините, пожалуйста, если не вовремя...

— Не вовремя,— согласился первый.— Но напечатать дадим, если по-быстрому...

— Конечно, по-быстрому, пару минут,— согласился Иван Сергеевич и шагнул в темноту. Дверь тут же закрылась за ним, а секундой позже у двери обозначилась фигура в душманском халате, согнулась, прислушалась и произнесла шепотом, обращаясь к кому-то:

— Жалобиться будет, шакал. Заявление пишет...

— И я, как русский интеллигент, наследник Толстого и Достоевского, сижу в гостинице уже восьмой день, не могу получить катер,— вещал Иван Сергеевич, вышагивая на фоне огненного окна.

Печатать, как выяснилось, он не умел, потому за машинкой сидела девица из той же писательской компании. Двое других оказались бородатыми мужчинами средних лет, уже слегка поддатыми. Они пристроились на кровати, разложив между собой газетку и на ней все, что положено в таких случаях,— стаканы, бутылка водки, руками разломанный хлеб и куски колбасы. Брекфест, одним словом. В данный момент один из них, назовем его для простоты — главный писатель, чистил зубами колбаску и неодобрительно поглядывал в сторону машинки.

— Что за стиль, канцелярщина,— буркнул он, разрывая кожуру.

— Я ж говорю,— согласился второй,— все писать начали, как будто это так просто...

Чокнулись, проехало. А между тем, не чувствуя подвоха, Иван Сергеевич продолжал диктовать:

— ...Так как по причине Страшного суда не выдают временно транспортные средства. Но если данное явление природы, в скобках — Страшный суд...

— Можно не писать, уже было,— на ходу отредактировала девица.

— Ну, да... явление природы действительно имеет место, как считают ученые, почему не эвакуировать детей? Спрашивается... э... одну минуту, сейчас...

Иван Сергеевич задумался, мучительно выискивая заветное слово в великом и могучем, но был прерван громоподобным окриком.

— Не стыдно тебе? А? Не стыдно? — взвился над кроватью главный писатель.

— Что такое? — опешил Иван Сергеевич.— Вы мне?

— Что? Позор! До тебя Толстой писал, Чехов! Сам себя наследником называешь и что? Каким стилем ты изъясняешься? Канцелярщина, тьфу! Вырви листок,— приказал он девице,— не могу я этого видеть.

Девица послушно вынула лист из машинки, бросила на пол.

— Можно иначе, наверно,— дипломатично согласился Иван Сергеевич,— но ничего на ум не приходит. Мне главное попросить, чтобы катер...

— Катер, твою мать! — передразнил главный.— Катер ему главное! Ну? А с чего ты начал? Начал с чего? Ты вспомни...— он поискал глазами перед собой на газете, схватил кусок колбасы.— Вот. У Платонова. Колбасу на гробе жены резал. Вот начало! А ты что? Наследник, тоже мне...

— Ладно, не заводись, хрен с ним. Пусть пишет,— попытался смягчить второй, разливая водку по стаканам.

— А ну его,— согласился главный и пригубил.

— Давайте... еще раз,— Иван Сергеевич протянул девице чистый лист. Сконфузился он, надо сказать, до крайности.

— Надо как-то иначе... Действительно...

Иван Сергеевич заискивающе смотрел на девицу, словно ожидая подсказки.

— Вы, главное — сразу действие, а то никто читать не будет,— поучала она.— Ну, секса немножко, чтоб интересно было, чтоб завлекательно. Не оторваться, чтоб. Тогда все прочтут, прочувствуют и... это... спасут ваших деток.

— Я понимаю, да,— закивал Иван Сергеевич.— С чего бы начать, не знаю... Фразу не могу найти...

— Начните с описания природы,— подсказала девица,— а что? Это в традициях русской литературы...

— Да, что ты несешь, дура! — подскочил к машинке главный писатель, не выдержав.— При чем здесь природа? Характер! Вот, что! Дети, так? Какие? Я их увидеть должен, сразу, понимаешь?

— Вы правы. Что ж это я,— подхватил Иван Сергеевич.— Конечно. Ведь это особые дети. У каждого из них — попытка самоубийства, поэтому они к нам и попали в интернат. Там разные... У одного мать сожгли, он из Баку. У другого убили всю семью на глазах... Тут главное, конечно, характер. Особый характер, тут в принципе нарушена психика. Они жить не хотят. В этом проблема. Тут в принципе непонятно, как их лечить... Тем более и лекарств нет никаких, ну, это все знают... Это неинтересно...

— И ты молчал?— потрясенно прошептал главный.

— Что?— не понял Иван Сергеевич, еще весь во власти своего страстного монолога.

— Ты понимаешь, что у тебя в руках, какой материал?

Главный со значением оглядел всех присутствующих.

— Бестселлер. Убойная вещь,— поддакнул второй.— Любой кооператив напечатает...

— Миллионер будете,— улыбнулась совсем по-свойски девица.

— И он молчал, а? — не успокаивался главный.— А ну, налей ему. Давай-давай...

— Нет, что вы. Я вообще-то не пью,— засмущался Иван Сергеевич, но скорее так, для приличия.

Налили, чокнулись.

— Я б сам такую вещь сел писать. Бери колбаску,— вместо тоста сказал главный.— Ну, поехали...

Но не тут-то было. Завизжала дурным голосом девица, отшвырнула от себя стакан, вскочила на кровать.

— Змей! Змея зеленая... Вон она! — вопила девица, загораживаясь подушкой.— Ну, вон же, вон же...

Иван Сергеевич взглянул в свой стакан и, отшатнувшись, отбросил его тоже. Отбросил и руки начал вытирать об пиджак, как будто бы держал в руках жабу.

— Вы что это,— начал главный, но осекся, схватил бутылку и поднял ее на свет. Пусто было в бутылке, как в магазине.

Все посмотрели на девицу. Она улыбалась, весьма глумливо, надо сказать.

— Шутка, ну? — засмеялась она.— Шутки пьяного мишутки. Не понимаете, что ли?

И, тыкая пальцем на Ивана Сереевича, она просто зашлась смехом. А смех, как известно, весьма заразительная эмоция. И вот уже все четверо смеялись, подзадоривая друг друга, непонятно над чем, но, в общем, какое это имеет значение. Смеялись и все.

— Небо, небо, небо, небо, не-бо,
Тучами укрой родную землю...

Именно эта песня и звучала из репродуктора в гулком помещении вестибюля, а может, другая. Спецназ, человек шесть не больше, укладывал мешки с песком на широкие подоконники райкомовских окон. Один из парней, непонятно с чего, веселился, как на свадьбе,— забросив мешок, он с прихлопами и притопами направлялся за следующим. Вот так, пританцовывая и прихлопывая, он продефилировал мимо пятачка, неизбежно сопутствующего каждому памятнику основоположнику и основателю. Надо думать, не памятник Ильичу, а что-то другое привлекло его внимание.

А картина была такая — под памятником стояла Маздухина в окружении двух шестерок. Одна шестерка, низко склонившись, чистила щеткой замызганный глиной маздухинский подол, другая держала в руках ейный плащ и ейную сумочку.

— Извиняюсь, товарищ Маздухина,— встрял весельчак,— песня такая есть: «я себя под Лениным чищу»... Чтоб... это, «чтобы плыть в революцию дальше...»

Он кивнул вверх, на памятник.

Маздухина посмотрела вверх, потом на солдатика.

— Ну и что?

— Ничего, просто вспомнил. Стоите так... Как в стихах сказано...

— Новенький, что ли? — спросила Маздухина у шестерки.

— Да тут все новенькие, нагнали черт-те кого...

— Извиняюсь,— ретировался солдатик.

— Быдло,— прокомментировала шестерка.

Сумрачно было в райкомовском дворе, тревожно. Сигналя желтыми фарами, черные «Волги» пробивались среди военных грузовиков, раздвигая толпящихся в ожидании погрузки солдат. Все вокруг двигалось, гудело, слепило фарами, хлопало дверцами машин и материлось голосами райкомовских шоферов.

Маздухина шла через двор в окружении сподвижников.

— Ну, где машина? — не оборачиваясь, бросила она за спину.

— Я дважды в гараж звонил...— был робкий ответ из-за спины.

— А надо сбегать, а не звонить. Звонил он...

Черная тень метнулась от высокопоставленной группы в темноту. Стояли, ждали, прикрываясь от ураганного ветра.

Вдруг, как говорится, откуда ни возьмись — из темноты двора, из тревожно скользящих фар вынырнула фигура русского интеллигента, наследника и приблизилась к Маздухиной на расстояние протянутой руки. В прямом и переносном. Маздухина демонстративно не замечала вздрагивающую на ветру фигуру.

— Товарищ Маздухина, товарищ Маздухина! — выкрикивал Иван Сергеевич, пытаясь попасть в поле зрения.— Одну минуточку. Извините, если не вовремя, но я не могу ждать... Дети гибнут!

— Иван Сергеевич! — наконец прервала Маздухина изучение неба.— Вы русский язык понимаете? Нет катеров, нет солярки, ничего нет. Могу дать талоны на мыло...

— Не надо мне никаких талонов,— застонал наследник,— мне катер нужен, лодки, что-нибудь... Там же дети!

— У всех дети! — вспылила Маздухина.— Не надо давить на психику. Давайте без эмоций, по-деловому.

Но тут, сверкая фарами, подкатил райкомовский «ЗИЛ», захлопали дверцы.

— После замера поговорим. Замер у меня, видите? — смягчилась Маздухина.— Не мешайте, пожалуйста.— И тут же к сподвижникам: — Потапов! Где оцепление? Генерал Потапов!

— Уже выехали! Раньше нас будут,— был ответ генерала, молодцевато, как на параде. Орел!

— А вы это...— замялась Маздухина, разглядывая кряжистую фигуру, возникшую перед ней,— вы почему, извиняюсь, без штанов?

И действительно, странность была в генеральской одежде. Китель, фуражка — чин чином, пуговицы блестят, а вот внизу — конфуз. Огромные сатиновые трусы гулко хлопали на ветру, как парус. И надо сказать, никак не украшали Потапова подвязки для носков 53-го года выпуска.

— Так это... форма одежды новая, в связи с событиями,— оправдывался генерал.— Кругом же вода, брюки мокнут. Неаккуратно... Я ввел новую форму одежды. Приказом. Если имеются возражения — могу отменить...

Вокруг бегали, толкали, мешали говорить.

— Колониальный форма,— уточнил гэбэшник, прикрывая почему-то шляпой лицо — от ветра, что ли? — Американцы в таком случае шорт носят.

— Так я и писал в приказе — шорты,— воспрянул генерал, заглядывая в дверцу к Маздухиной.— Так где же их взять-то? Одна штука на гарнизон.

— Вот и одели бы, для примера,— заметила она.— Ну, что стоите, садитесь же. Ехать надо.

Загудело, заурчало, замигали мигалки на черных «Волгах», и процессия тронулась в путь.

Райкомовский «ЗИЛ» сильно трясло на ухабах. Впереди сидела Маздухина, сзади — гэбэшник, генерал и Иван Сергеевич.

— Ну, как так можно, Иван Сергеевич? — поучала Маздухина.— Что мне вас из машины выпихивать, силой? Ну, что вы молчите?

Она повернулась и посмотрела на доктора.

— Ну, вот, теперь плачете... А зачем было садиться в машину? Хотите разжалобить? На эмоции давите, так, что ли?

Иван Сергеевич действительно плакал, нелепо манипулируя платком возле носа.

— Так дети же,— как попугай твердил он.— Я умоляю вас... Что-то сделать... Вы меня знаете... Я бы не стал...

Идущая впереди «Волга» с мигалкой наверху завыла сиреной, освещая фарами группы людей, бредущих в развалинах непонятно куда и зачем.

— Ну, что делать с ним? — вздохнула Маздухина, ни к кому не обращаясь, но уже явно смягчившись, так сказать, гуманизировавшись.— А может, вертолет послать? Вон, в КГБ имеется...

Она кивнула на гэбэшника, продолжавшего и в машине прикрывать лицо шляпой. Похоже было, что он спал.

— Товарищ Залиуллин,— громко сказала она.— Тут надо помочь интернату. Вертолет требуется.

— Нет вертолет. Сломалси...— плаксиво подал голос гэбэшник.

— Как так — сломался? — возмутилась Маздухина от такого явного вранья.— Все утро летал, тарахтел над головой, листовки разбрасывал... И вдруг сломался.

— Никто не знат. Расследуем. Диверсия, она думат...— жалобно простонал гэбэшник и умолк на полуслове, как вырубился.

— Что это с ним? — спросила Маздухина с испугом.

Потапов недоуменно пожал плечами.

— Вроде трезвый...

Но не такой была человек Маздухина, чтоб не дойти до истины, до основания причин и следствий.

— Что у вас с лицом? — бестактно громко спросила она.— Что это вы шляпой тут прикрываетесь всю дорогу, я спрашиваю?

— Болею. Раздражение у меня. Нельзя без шляпа. Болезнь — она...— раздалось из угла.— Извиняюсь.

— Так вот и доктор здесь! Вон, доктор сидит, покажите, ну? — не отступала Маздухина.— А может, у вас заразное, а мы вместе едем.

— Действительно, полковник. Что вы кошку-мышку играете? — вмешался Потапов.— Давайте-ка шляпу сюда... Давайте, давайте...

Видит Бог, не следовало Потапову отбирать шляпу, ох, не следовало.

— Ой, мамочки! Ой! — заголосила Маздухина истошно, по-бабьи.

И было от чего. Прежде всего бросались в глаза клыки и непонятная, проступившая на лице мерзость — слизь какая-то. Да и форма того, что раньше было лицом, надо сказать, разительно изменилась. Верхняя часть была вроде как обезьянья, питекантроп — в лучшем случае, а вот нижняя совсем утеряла следы эволюции. Пасть — да и только. Ощутимо запахло сырым мясом.

— Лекарст, американска заказаны. Спецаптек дает. Помогат мало,— оправдывался гэбэшник, затравленно зыркая хищным глазом.— Имундифцит, блят... Боротца будим!

Машины, сигналя и завывая сиренами, въехали прямо в центр милицейского оцепления, хотя никакого оцепления, в сущности, уже не было — была каша. Была паника. Милицейские газики, грузовики, пожарные машины — все двигались назад по размытой дороге, сдвигаясь, так как нельзя было развернуться, от чего-то ужасного, вероятно, потому как все были, прямо сказать, не в себе. Среди мелькающих в суматохе фигур эдакими братьями по разуму выделялись солдаты химзащиты с баллонами, как для опрыскивания насекомых, за спиной. В противогазах.

Милицейский полковник бросился прямо на капот «ЗИЛа» и заорал:

— Назад! Назад, говорю, сдай! Твою мать...

Затем как бы сознание вернулось к нему, то ли разглядел он в машине Маздухину, короче, бросился к ней, к открытому окну дверцы и побежал рядом с машиной, докладывая на ходу.

— Лезут! Вот крест, лезут! — захрипел он сорванным голосом прямо в лицо Маздухиной.— Ничего не могу! Все!

И вдруг, рванув на себе ворот, возопил:

— Матушка-заступница, Валентина Ивановна! Вызывай войска! Артиллерию! Звони в Священный Синод, в Епархию! Святой водой, залпом — одно спасение... Гибель идет... Детки малые, пионеры... Не дай погибнуть!

И тут же шарахнулся в сторону, в толчею и закричал кому-то:

— Кардобин! Отходи к балке, мудила! Бросай технику!

Маздухина вылетела из машины, яко вепрь.

— Ты что разорался, психушник?! Полковник! Полковник...

Но того и след простыл. Вот-те нате...

Поднимались по темной лестнице какого-то брошенного дома. На лестничной площадке возле выбитого окна остановились, и офицер спецназа сухо сказал:

— Отсюда видно. Возьмите бинокль.

Маздухина приложила бинокль к глазам:

— Где? Ни черта не видно.

— Сейчас свет дадим,— так же сухо ответил офицер и рявкнул в переговорник: — Семенчук! Направь на объект.

Луч прожектора скользнул по чахлым кустикам, потом замер на пустыре, где шевелилось какое-то месиво. Но это так, для глаза невооруженного, так сказать. А для Маздухиной через бинокль все было, в десятикратном. И потому она тихим и дурнеющим голосом выдохнула:

— Ох, мамочки родные... Покойники! Жмуры лезут...

Сквозь круглые окуляры видна была яма, вроде как дырка такая в земле. И из этой дырки, быстро-быстро перебирая руками и ногами, лезли люди в истлевших одеждах и так же быстро, по-пластунски расползались во все стороны. Как тараканы. Вот такой человеческий фактор. Неучтенный. Такие дела...

Давка была в переходе, перли с вещами, детьми — ну, просто эвакуация, да и только.

— Я не к вокзалу! Ну, пустите же,— стонал Иван Сергеевич, стиснутый в толпе.

Все напрасно. Вместе с людским потоком его вынесло... Вот именно — вынесло, потому что непонятно было куда.

— Ахтунг, ахтунг, пассажирен,— вещал по-немецки вокзальный репродуктор.

— Этэншен, плиз,— прерывал его другой.

А попал Иван Сергеевич в замызганный тупичок, даже, вернее сказать, улочку между складскими помещениями. Была она запружена людьми, все лезли смотреть через головы друг друга, и понятно было, что здесь-то и есть главное. Посреди улочки был очищен проход — как всегда делалось при встрече высокого гостя, вот только менты в оцеплении стояли со свечами, что, конечно, обеску-

раживало весьма. Удивляло. В толпе виднелись хоругви, распятия на шестах, что выносят обычно на крестный ход. Какие-то молодые люди в военных формах времен японской войны сновали по проходу туда-сюда. Оглядывали, окрикивали, раздвигали толпу. Наконец, грянул оркестр. Духовой, Его Императорского Величества лейб-гвардейского полка. Вышел в начало прохода, раздвинулся по сторонам, чтоб оставить место, и затих.

— Ахтунг, ахтунг,— задребезжал вдруг на стене склада, над головами репродуктор. И задребезжал-то как-то мерзко, с каким-то картавым прононсом. Ну, гад, все испортил.

Что тут началось. Вылетел на середину прохода казачий есаул и гаркнул что было мочи:

— Хлопцы! Да, шо ж это робится?! А ну сдирай енту гадину германскую, подстилку интуристовскую!

Казачки-пэтэушники мигом взобрались на крышу склада, а может, и сидели уже там, и дрекольем, баграми — по картавому! Хрясь! И вся недолга — как сказал поэт.

— Молодцы! Мо-лод-цы! — скандировала толпа.

И тут, на гребне патриотических чувств, снова грянули медные трубы лейб-гвардейцев. Троекратное «ура!» прокатилось над толпой и многие, кто знал, конечно, запели вместе с оркестром:

— Боже, Царя храни... царствуй на славу...

Иван Сергеевич подтянулся над головами соотечественников и увидел. В начале прохода стоял зеленый, металлоломного вида вагон, но старой конструкции. Дым отечества — от паровоза стоящего впереди, надо думать,— обтекал его ржавые бока таинственным туманом.

Из этой дымки, из этого загадочного марева вдруг проявилась на ступеньках фигура Государя Императора Николая второго. Проявилась, сошла со ступенек и направилась по проходу к ликующему народу. А за царем-батюшкой появилось тут же и все убиенное семейство.

Но именно в эту минуту, драгоценную для каждого русского сердца, прожектора, освещавшие событие с крыши вокзального склада, замигали, теряя накал, вспыхнули пару раз беспорядочно и погасли. И наступила, надо сказать, глубочайшая тьма. Ни зги. Вопли, давка, выкрики истерические — все тут было. Ходынка, одним словом. Но только в темноте. Ну, просто страшный рок преследовал Государя Императора. А тут еще, для полноты глумления, картавый, покалеченный репродуктор мстительно заверещал над беснующимися:

— Ахтунг, ахтунг, пассажирен...

— Свеча горела на столе, свеча горела. Да, снег, вьюга, занесенные поезда...— пробормотал некто невидимый в темноте, поправляя свечу в пол-литровой банке. Ну, чем не лампа? Огонек устоялся, засверкал, освещая гостиничный номер Ивана Сергеевича, его самого — рыскающего в потемках в поисках утерянных носков и других предметов верхнего и нижнего, так сказать. Все это складывалось в рюкзак с тем, чтобы на утренней зорьке, по холодку покинуть пятирублевое пристанище. А там, глядишь, другие придут на его место давить тараканов и вращать в бесполезности водопроводный кран, из которого вода никогда не текла, даже на госприемке.

Наверно, так, а может быть, иначе думалось Ивану Сергеевичу в эту грустную минуту оставления обжитого очага, но скорее всего думалось именно так — в традициях отечественной беллетристики, не иначе, потому как он был наследник и русский интеллигент, о чем смотри выше.

А между тем, в номере был еще некто, поправивший свечу в самодельной лампе и по сему поводу вспомнивший прекрасные строчки. Стало быть, знающий толк в российской словесности. Двумя эпизодами ранее был он назван, по легкомысленности автора, главным писателем, что придавало ему, согласитесь, ироничный оттенок.

А между тем, ничего ироничного в его облике сейчас не было, скорее, наоборот — все было таинственно и, даже можно сказать, романтично. Горела свеча, длинные тени скользили на ободранных стенах и хотелось говорить о вечных вопросах и тайнах русского духа.

Итак, главный писатель поправил свечу, налил водку в стаканы и продолжил свое шептание:

— Поезда... Кровь на белом снегу... Апокалиптические видения... Россия, кровью умытая. Да. Все так, только вопрос имеется — почему каждый из наших, отечественных духовидцев рисовал Апокалипсис? Почему бездны всегда разверзаются и никак не иначе? И непременно — у мрачной бездны на краю. На краю, понимаешь? Ну, отойди ты, несчастный, от края, а то свалишься. Ан, нет. Не тут-то было. Тянет его к последней черте — мочи нет. Взглянуть хочется. А там Апокалипсис. Там Бог с Дьяволом борется за красоту эту, которая якобы спасет мир. Ни черта не спасет, доказано. Потому как сто сорок четыре тысячи спасенных будет на Страшном суде. И все. Это за всю-то историю?

— Из колена Израилева, так вроде написано,— уточнил Иван Сергеевич, разглядывая стакан.

— Ну, может, из Израиля, я плохо это место помню. Не буду спорить. Давай выпьем, Ваня,— предложил писатель.— Я ведь чего пришел. Я спать не могу — все про твоих деток думаю... Ты глубоко взял. Ох, глубоко... Ты в самый корень российского духа копнул. И еще глубже, потому как если малые мира сего, сирые, безвинные детки жить не хотят, то кому же возможется? Я утром вскочил как ошпаренный, разбудил Нинку и криком ей: Дура! Да это ж Толстой современный к тебе приходил, машинку выпрашивал. Достоевский! А ты, пьянь, поучала, как описание природы марать... Шутки-мишутки показывала. Ну, надавал ей в сердцах по мордам... Погорячился, конечно...

— Зачем так? — прошептал Иван Сергеевич смятенно.— Не надо женщину бить. Нехорошо это... Вам извиниться надо.

— Да, все уже,— недобро улыбнулся главный.— Замирились. Нажралась в сосиску. Тараканы по ней ползают, в рот залезают, а ей хоть бы что. Утром намажется, накрутится — ну, розанчик, прямо. Кто бы подумал... А ночью храпит — хоть святых выноси... Стерлядь иерихонская.

Помолчали. Время текло — часами тикало. Стекла дрожали в окнах. Дуло от них. Свеча мигала, вздрагивала, и потому, наверно, не сразу заметил писатель, что его собеседник, как бы это сказать... Словом, обливался слезами самым натуральным образом, правда, беззвучно как-то, но от того, может, еще безутешнее.

— Ты что, Ваня? — опешил главный.— Я что, обидел тебя? Нет, ты скажи. Что с тобой? А ну, водички давай... Водички попьем...

— Не могу... Не могу так. Сил нет,— проскулил Иван Сергеевич.— Ведь правильно. Точно... Человек всю жизнь спит. Спит! Сон это... Во сне... Кошмар какой-то. Там дети тонут, а я... Что? Что мне писать? Какие такие глубины духа? Мне катер нужен. Ты понимаешь? Катер. Хотят они жить — не хотят... Вырастут — разберутся... Ты сумасшедший, безумец... Тараканы какие-то в рот ползут... При чем тут тараканы, я тебя спрашиваю! При чем?!

Иван Сергеевич уже кричал. Бился припадочно, глаза закатывал.

— Вань, Ваня, водички давай. Попей, легче будет,— не отступал главный, пытаясь насильно влить воду в рот задыхающегося отчаянием собеседника.

Но тот вдруг вскрикнул дико как-то, не человечьим криком и, опрокидывая стул, рухнул поперек кровати. Откинул голову. Затих. Как неживой.

— Да это ж Мышкин! — осененно выдохнул писатель.— Эпилепсия... Голубчик ты мой... Не узнал, не узнал тебя! Сейчас доктора позову... Потерпи, милый.

Последние слова доносились уже от дверей номера, ибо писатель бросился в коридор, к дежурной за помощью. Надо сказать, что трухнул он порядочно — а вдруг как помрет наследник, холеры не оберешься.

В коридоре была темень тьмущая. Спали постояльцы как перед битвой на Куликово. Тревожным сном. Мерцала лампадкой одинокая лампочка на столе у дежурной. Туда и направил свои стопы по телам, мешкам, узлам обезумевший от страха писатель.

— Доктора! — выдохнул он в лицо дежурной, вцепившись руками в деревянную стойку.— Человек умирает. Эпилепсия...

Все ожидал услышать в ответ инженер человеческих душ и увидеть готов был многое, суровая школа жизни стояла за его плечами, но только не это. Вернее, не то, что он увидел.

Дежурная, глядя в него и мимо одновременно, раскрывала рот в мучительном крике, но беззвучно, словно боясь закричать, слегка повизгивая, и как-то замедленно, будто во сне. А главное дело, корчила рожи какие-то, абсолютно бессмысленные. Кривлялась, дрянь, при этом еще подпрыгивая на стуле — вверх-вниз, вверх-вниз. Занавеска висела почему-то прямо за ее спиной и двигалась, как от ветра, хотя вроде бы ниоткуда не дуло.

— Вам плохо? — не нашел ничего лучше спросить писатель.

— Хорошо... — простонала дежурная и тут же закатила глаза, вцепившись руками в барьер:

— Ой, ой, ой, не могу... Кончаю... Ой, кончаю...

Только тут до писателя дошел сакральный смысл действа. Он хмыкнул весьма похабно и стыдливо зыркнул в темноту коридора.

— Отойди, шакал. Бесстыдник. Чего лыбишься? — послышалось оттуда, и огонек сигареты прочертил кривую дугу.

Тут откинулась занавеска за спиной дежурной. Усатое лицо дышало гневом и ненавистью.

— Я тебе, собака, сейчас резать буду! Сичас, сичас,— сообщило оно и тут же исчезло за занавеской.

Писатель не стал испытывать судьбу. Мигом помчался по коридору к черной лестнице. И там сгинул. Следом за ним тут же метнулась по коридору другая тень, застегивая на ходу брюки.

— Бегают, бегают... Спать не дают,— проворчал старик узбек, поднимая голову с холодного коридорного пола. Поправил тюбетейку, зевнул и тут же, охнув, стремительно прижался к полу. Перепрыгивая через него, как на скачках, промчались над ним еще два джигита.

— Шайтан побери... Дня им мало,— разозлился старик, встал и направился к телевизору. Хоть время было позднее, но телевизор работал, негромко, правда, а все-таки мешал спать. Мягко ступая в теплых носках по казенному холодному полу, старик подошел к экрану, стал шарить по панели, выискивая кнопку отключения.

— Кто за страшный суд, товарищи? Прошу голосовать,— предложил на экране товарищ Лукьянов, но тут же погас. Так что неясно было — чем кончилось голосование.

Жизнелюбивый был человек Руслан Львович, надо сказать. Жизнелюбивый и любознательный. А в остальном, ничего заслуживающего внимания. Персонаж третьей руки. Фамилия — Епанько, профессия — парикмахер. Пережил Руслан Львович разные времена-эпохи и не скрывал, надеялся пережить и эту, эсхатологическую, как ее называют. А потому не терял надежды и проявлял живейший интерес ко всему новому и необычному. Особенно, к неопознанному. Может улететь надеялся — кто его знает. Как бы то ни было, в данный момент проталкивался Руслан Львович среди толпы зевак, поближе к милицейскому кордону, причем был он в своем неизменном рабочем халате не первой свежести,

с большой железной расческой в нагрудном кармане. Другими словами, все бросил и побежал, значит, смотреть.

— Да, вон она, тарелка. За химзаводом висит,— выкрикивали в толпе.— Вон луч! Свет пускает...

— Отойдите, товарищи, от барьера. Дайте проехать пожарным,— призывал мегафон милицейской машины.

В дверях парикмахерской толпились клиенты и коллеги, ждали, что скажет гонец. А может, просто не хотели лезть в воду, так как по всей улице, достигая порога, стояла ровным слоем грязная, в разводах вода, шевелясь под ветром мелкой рябью.

Епанько медленно переходил улицу, оглядываясь, прислушиваясь, поглядывая со значением на небо, при этом он задрал свой халат, чтоб не обмочить, обнаружив резиновые сапоги до колен — большой дефицит, надо сказать.

— Тарелка висит. Луч пускала, все видели,— по-обиходному, просто сказал он, входя в помещение.— Еще кто-то спорит...

— Потрясающе. Надо было фотографировать,— восхищались коллеги.

— Который раз — в мою смену,— удивился кто-то.— По пятницам...

Руслан Львович не стал дискутировать. Подошел к креслу, встряхнул помазок, прошелся слегка по уже застывшей пене на лице русского интеллигента и начал точить бритву.

— Тарелка висит над заводом, а там пожар,— весело сообщил он, ожидая реакции.— В природе столько загадочного...

Однако никаких «ах», «что вы», «где это» — не последовало. Глаза наследника в обрамлении пены были мрачны, суровы и к беседе не располагали.

На нет и суда нет — в полном молчании Руслан Львович прошелся бритвой с одной стороны, с другой, и на Ивана Сергеевича уставилось из зеркала чье-то свежевыбритое лицо, вот только чье? Он аж подпрыгнул в кресле.

— Что-то не так? Я вас порезал? — засуетился мастер.

— Лицо...— прошептал клиент,— другое какое-то... Не понимаю...

— Ах, вы про это,— улыбнулся Руслан Львович.— Ничего страшного. С непривычки. Бородку сняли — что вы хотите, конечно, другое будет...

— Да не было никакой бородки! Небритость только,— упрямился интеллигент.— Вы с кем-то путаете...

— Ну, как это не было,— ласкающе, как с больным, уговаривал мастер, поглядывая на коллег, дескать, вот случай, нарочно не придумаешь.— Я, молодой человек, любого клиента за весь квартал помню. Вот, на полу ваша бородка.

— Не знаю. Не было,— лепетал наследник, перебивая.— Это не я. Я же вижу. Не я! Вы объясните... Я понять должен...

— Ну, хорошо,— вдруг громко, уже обращаясь ко всем, подытожил Руслан Львович.— Пожалуйста, я дам бородку. Другую. Посмотрим...

И с этими словами он ловко приклеил к лицу потерпевшего этакую типичную интеллигентскую бородку-атрибут.

— Ну? — удовлетворенно развел руками мастер, призывая народ в свидетели.— Просто князь Мышкин, ей-Богу...

Иван Сергеевич уже окончательно запутался в модификациях своей физиономии, и потому новый облик окончательно сбил его с толку. Он молчал, разглядывая лицо и так и сяк, не без интереса, надо заметить, потому как образовалось некое соответствие между внешним и внутренним, так сказать.

— Одеколончик? — удовлетворенно вздохнув, предложил мастер. Успех, что называется, был на лицо.

— Не знаю, не надо, наверно,— промямлил Мышкин.— Не беспокойтесь... Простите, я виноват... Доставил столько волнений... Вы простите меня, Христа ради... Дражайший...

Ну, просто на глазах входил в роль, ай да Иван Сергеевич, ай да русский интеллигент!

— Ни в коем случае,— отверг сомнения Епанько.— Одеколон — это точка, апофеоз, завершение. Это, если хотите, ассоциации. Запахи, привкус... Воспоминания. Петуньи раньше росли, вы помните? Нет? Ну, неважно...

Он бережно, как драгоценность некую, поливал фыркающей струей лицо и голову преображенного, возбуждаясь все больше от терпкого запаха и раздувая ноздри, как наркоман.

— А женщины... Аромат тонких духов, запах пудры, лосьонов. Дезодоранты. А вот, например, запах пота, но это особенное, тут многие не понимают, а я ценю. Это знак, приманка, притяжение. Входишь в лифт, а там еще пахнет. А я чувствую — женщина здесь была. Незнакомка. Нюхаю, уходить не хочется... Или, скажем иначе, интимное кое-что... А кстати, у вас есть женщина? Друг сердца? Простите за фамильярность...

Епанько убрал свою фыркалку наконец и низко склонился к лицу князя, дыхнув гнилыми зубами. Весьма неприятный запах, надо сказать, зело зловонный.

Мышкин дернулся, как от яда, но, не желая обидеть цирюльника, ответил вежливо:

— Вообще-то я одинок... Не удостоился еще счастья... близости...

— Ах, вот как,— понимающе закивал тот, воняя зубами.— Понимаю... Так это — без проблем...

Руслан Львович перешел на шепот:

— Вон Сонька за третьим креслом стоит, доступная девушка... Или Анастасия, маникюрщица... Розанчик, этакий... Настя Илипова...

— Да вы что? Вы что себе позволяете? — вспыхнул князь, выскочил из кресла, начал салфетку-ворот сдирать.— Как вам не совестно, право, поражаете меня, милостивый государь...

— Об чем волнение? Я только как лучше,— оправдывался цирюльник.— Ну, простите, если не так... Дело житейское. Вам в кассу платить рупь двадцать,— попридержал он за рукав клиента, собравшегося улизнуть.

Лестница дома была темная, грязная, с отколовшимися ступеньками — чтоб ноги ломать. Ломом били их, что ли,— одному Богу известно. Ну, и, понятное дело, на стенах... Размышления юношества, так сказать, о загадке происхождения гомо сапиенс, как вида. В общем, все как обычно. Ничего интересного. Как говорится, не на что глаз положить.

Иван Сергеевич обошел на площадке перевернутый мусорный бак и позвонил в дверь, номер 13. В левый нижний звонок, потому как звонков было множество. Прислушался. И почудилось ему вроде как церковное пение из-за дверей, даже не по себе стало как-то. Что за черт? Приложил ухо к дверям — действительно, никак поют... Ветер гудел на лестнице, дуло со всех дыр, в окнах подъезда багровые всполохи отражались. Какое-то предчувствие висело в воздухе, как перед грозой. Холодный пот даже выступил у Ивана Сергеевича на свежевыбритом лице, потому как вдруг почудилось ему, что это никакая ни дверь, а вход некий, ворота, ведущие на тот свет, в запредельные выси миров иных. А он сам, значит, выходит, туда напросился, ибо уже позвонил в дверь, вот-вот откроют.

И точно. Обитая рваным траурным дерматином дверь сама собой, почти беззвучно, раскрылась вдруг настежь, и обнаружился коридор темный, бесконечный, заполненный огоньками свечей и лицами поющих, чуть различимыми в темноте, а из дверей прямо на лестничную площадку вышла дамочка — вся в черном, платочек такой же на голове, руки сложены на груди крестообразно, как это принято в церкви, перед причастием. Вышла и, продолжая напевать «Святый Боже, Святый Крепкий...», направилась по лестнице вниз. Отпустили, значит. До поры, до времени. Чего, однако, нельзя сказать про Ивана Сергеевича, зело грешен был, надо думать. Цепкая старушечья рука высунулась на лестницу, ухватила наследника за рукав и потащила вовнутрь.

— Чего стоишь, заходи быстро,— зашептала старушка.— Перекрестись на пороге, как входишь. Срам просто, прости Господи... Учить вас некому.

Дверь, щелкнув, захлопнулась за ним. Вот оно как бывает, оказывается.

— За женщиной в синем пальто будешь. Она последняя,— приказала старушка.

Иван Сергеевич ничего не понял — так быстро произошло все — но это уже и не важно было. Слезы навернулись ему на глаза почему-то сами собой, захотелось петь вместе со всеми и каяться. Прощения попросить за все сразу, дескать, больше не буду никогда, исправлюсь...

Но тут кто-то снова потянул его за рукав. Энергичная молодая женщина, интеллектуального вида, пыталась отвоевать его у цепкой старушки.

— Это ко мне пришли,— объясняла она,— что вы толкаетесь?

— Ишь, заманивают! — упиралась старушка, пытаясь спасти приблудного интеллигента.— Нечего ему там делать. Пусть здесь стоит.

— Стой здесь, спасешься,— тихо добавила она на ухо Ивану Сергеевичу,— а у них секта, они отлученные...

И уже громче, чтоб и другие слышали: — Они в огне гореть будут! Не пущу!

— Да что вы цирк тут устраиваете! — взвилась интеллектуалка.— Я говорю, ко мне человек пришел. Он в дверь звонил. Ваня, что ты молчишь? Скажи им. Ты к кому пришел? Ко мне или к жиличке, к этой?

— Тише вы! — зашикали на них со всех сторон.— Крещение идет, а вы разорались... Вон, службу прервали из-за вас...

Действительно, пение в районе кухни прекратилось, все зашушукались, задвигались, уставились на Ивана Сергеевича. Опять он был в центре внимания, опять оконфузился — да что за напасть такая. Покрываясь краской и пряча глаза, Иван Сергеевич промямлил вяло:

— Я вообще-то к Зинаиде Федоровне пришел, в гости. Действительно...

— Ну, видите? — торжествовала блудница. И, ухватив наследника под руку, потащила его сквозь толпу по длинному коридору коммунальной квартиры в свою комнату. В логово, значит.

— Ох, милый, не знаешь, куда идешь,— вздохнула ему в спину старушка. Но было уже поздно. Выбор был сделан.

А между тем, ничего страшного в комнате у Зинаиды не было, если не считать двух бритоголовых молодых людей с восточным разрезом глаз, в набедренных повязках и босиком. При появлении Ивана Сергеевича они вежливо пошушукались и удалились в смежную комнату, откуда тянуло благовонными курениями. Кроме вышеназванных, была в комнате еще старушка-толстушка Клавдия Семеновна, мать Зины, и подруга хозяйки, Татьяна, такая же интеллектуальная и энергичная.

Иван Сергеевич долго снимал пальто, прилаживал рюкзак к полочке для обуви, а тот не хотел там стоять, падал. Короче, стеснялся, неловко ему было. Казалось ему — все понимают, пришел ночевать, напросился, а тут и так гостей хватает.

Зинаида увивалась вокруг него, говорила без умолку, старалась ублажить. Чего-то ей надо было от него. Неспроста, надо думать.

— Ну, я так рада, не можешь себе представить. Ну, это просто фантастика, как специально,— заглядывала она в глаза гостю, поджидая, пока тот сменит истоптанные свои туфли, с навечно завязанными шнурками, на выданные ему тапки.— Как только ты позвонил, что придешь, я тут же...

— Татьяна! — прервавшись, позвала она подругу.— Вот, Таня не даст соврать, я сразу сказала — это судьба. Все точно. У меня в гороскопе сегодня Юпитер во втором доме, понимаешь? То есть удача, стечение обстоятельств...

— Колоссально благоприятное,— подсказала Татьяна.

— Да, а она не знала,— перебила восхищенно хозяйка.— Что ты врач...

— Я действительно понять не могу, чего она радуется, а потом вдруг как осенило, неужели врач, говорю, придет?

Обе расхохотались, переживая заново столь удивительную историю, правда, в чем смысл ее — Иван Сергеевич не мог понять.

— Мы тут с ног сбились — врача искали,— задушевно сообщила хозяйка.— Тебя, наверно, замучили с этим делом...

— Я ведь не практикую давно уже. Я в интернате, директором,— промолвил гость, входя в комнату и присматриваясь, куда бы сесть. Однако сесть не предлагали.

— Только не надо,— возразила Зинаида.— Что значит — не практикую? Что, справку не можешь выписать? У тебя даже степень есть, не хухры-мухры...

— Мы так рады, так ждали вас,— подала голос старушка-толстушка и почему-то стала поправлять что-то у себя под юбкой.

— Ты маму мою помнишь? — не закрывала рот Зинаида.— Ага... Вот и прекрасно. У нас даже бланки с печатями есть, все готово...

И с этими словами, как по команде, три дамы зашебуршили у себя под юбками, оттягивая тугие резинки, опуская ниже колен цветастое многообразие своего интимнейшего туалета и обнажая, тем самым, сокрытое до поры до времени от посторонних взоров.

Если до этого мало что понимал в происходящем Иван Сергеевич, то теперь перестал понимать вовсе. Бледен был русский интеллигент и весьма напоминал статую.

— Ну, долго стоять так, ведь дует,— не выдержала хозяйка, придерживая юбку руками.

— Действительно, дует откуда-то,— поддержала Татьяна и, неловко переставляя ноги (не больно походишь в такой позиции), приблизилась к Ивану Сергеевичу.— Давайте. Начните с меня.

— Как? — не понял наследник и сглотнул.

— Что как? — удивилась Татьяна.

— Может, лечь на диван? — засуетилась старушка-толстушка.— По очереди...

— Да, правда, наверно так неудобно,— согласилась Татьяна,— давайте я лягу, а вы начнете...

Она проковыляла к дивану.

Иван Сергеевич стоял, как стоял — каменно, не шелохнувшись.

— Ты что, стесняешься? — вульгарно хмыкнула Зинаида.

— Мы можем и заплатить, если в этом дело,— предложила старушка-толстушка.

— Я что-то не понимаю. У меня что-то с лицом. Вы меня за другого кого-то, наверно... Вы извините,— выдохнул на едином дыхании Иван Сергеевич и торопливо направился к дверям одеваться.

— Куда? — взвизгнула Зинаида, мигом вернула колготки на положенное им место и устремилась следом за беглецом.

— Ты что дурака валяешь? — вцепилась она в пальто наследника, не давая ему одеться.— Не понимаешь, что ли? Это же смертный грех. Погубить всех нас хочешь? В геенну огненную отправить?

Она разрыдалась вдруг, визгливо, ненатурально, короче, видно было, что не больно ей хочется плакать, а так — давит на психику интеллигенту, воздействует.

— А я ждала, надеялась, старый друг, думала,— прорывалось сквозь всхлипы.

— Что — надеялась? Что, я не понимаю. Какой грех? Ты о чем говоришь? — пытался понять Иван Сергеевич.— Ты объясни толком...

— Как? — тут же утихла хозяйка.— Ты что, не знаешь? Аборты — это смертный грех, так все говорят. Нужна справка, осмотр... Что не было. Иначе — конец... Все. Ничего не поможет.

Она заскулила снова.

— Ах, вот что...— Иван Сергеевич опустился на подставку для обуви.— Так я же не гинеколог, я психиатр...

— Какое это имеет значение? Ты врач,— Зинаида вдруг перешла на шепот, поглядывая зачем-то на потолок, будто кто-то ее мог услышать оттуда.— Тебе никакого греха нет, ну, чуть-чуть только, маленький, если, скажем, ты ошибешься, а это с кем не бывает. Тебя все поймут, оправдают. У тебя и заслуги есть — детки-сироты, интернатские. С тобой все в порядке. Пристроился вовремя. Умный ты, я всегда говорила... А у женщин — проблема, понимать должен.

— Можно мне чаю? Пожалуйста,— прервал Иван Сергеевич торопливо скороговорку хозяйки.

— Чаю ему,— непререкаемым тоном приказала она, облегченно вздохнув.

— Он чай просит,— передала, как по цепочке, Татьяна.

— Ага, сейчас,— засуетилась Клавдия Семеновна и появилась в прихожей, держа чайник в вытянутой руке.

— Вы только сами поставьте, на кухне,— попросила она Ивана Сергеевича.— У нас там конфликт, с кооперативом этим... Лучше не появляться.

— С кооперативом? — удивленно поднял глаза наследник, ибо никак не связывалось в его воображении увиденное в коридоре с представлением о свободной коммерческой деятельности.

— Ты только не подумай, что мы против них,— уточнила Зинаида Федоровна.— Мы просто другие. Мы — Тибет, мы секта, а они — Византия... Это так исторически все сложилось...

На этих словах вышел Иван Сергеевич уже в коридор и потому так и не узнал, в чем историческое отличие православия от загадочной секты.

Плотно стояли люди в темноте коридора — яблоку негде упасть, да и откуда ему взяться-то, фрукту этому диковинному, забыли, поди, как выглядит. Анахронизм, одним словом. Как пишут в словаре в таких случаях — устарев. и не употреб. Как бы то ни было, а проталкивался Иван Сергеевич со своим чайником с большим трудом, с превеликим. Ко всему прочему — еще и свечи горящие в руках — того и гляди, пиджак прожгут, если не хуже. Так ли, эдак, где напором, где вежливо, а достиг русский интеллигент, наконец, заветного поворота, что от сортира на кухню. Но тут как раз зажурчало в кабинке, заскрипело, гулко стукнул стульчак, и дверь отворилась, выпуская молодцеватого вида старичка. А старичок этот, вместо того чтоб радоваться благополучному посещению кабинки, вдруг встал посреди узкого поворота, загораживая, да еще и руки раздвинул, в стены упер, дескать, прохода нет — ждите. Иван Сергеевич попробовал отодвинуть его руку, вежливо так, интеллигентно. Куда там. Ноль внимания.

— Разрешите все-таки,— повторил попытку наследник.

Старичок прямо набросился на него, иначе не скажешь.

— Ну, куда? Куда лезете? — шипел он, распыляя слюну.— Не видите? Полно там. Негде ступить.

— Он не стоял тут вообще,— вмешалась дамочка, почему-то разительно напоминающая кассиршу из парикмахерской.— Вы за кем стоите, молодой человек? Я вас спрашиваю...

— Я не стою. Мне на кухню. Чайник поставить...

Иван Сергеевич демонстративно поднял над головами сосуд с облупившейся эмалью.

— Он не из очереди,— подтвердил кто-то.

Старик наконец поднял руку, ровно как-то, как шлагбаум, может, не сгибалась она — однако вышло торжественно, со значением, прямо, можно сказать, в рай пропустили.

...И вошел Иван Сергеевич на кухню, и возжег газ, и поставил чайник, и оглянулся. И тут увидел...

Здесь самое время сделать небольшое отступление касательно русского интеллигента, дабы не быть неверно понятым, упаси Боже. А все дело в том, что был Иван Сергеевич отнюдь не еретик какой-то, а совсем наоборот — человек верующий, крещенный, правда, уже в зрелом возрасте, по православному обряду. И в церковь, надо сказать, не в пример многим, ходил он регулярно, не только по праздникам.

Поэтому, вероятно, столь ошеломило его кухонное действо в коммунальной квартире номер 13, и ни в какие рамки здравого смысла это никак не укладывалось и ничем иным, кроме как кощунством и профанацией, названо быть не могло.

А было следующее: три дамы весьма светского вида, в шляпках, причем одну из них Иван Сергеевич тут же узнал, так как была она директором «стола заказов», тоже, кстати, кооперативного, так вот — три эти дамы, мерцая кольцами, зачитывали по тетрадкам богослужебные тексты, соответствующие обряду крещения. Две старушки за их спинами воплощали собой хор. Пели, как Бог на душу положит, а положил он им не иметь никаких талантов, особливо музыкальных. Все это происходило возле большой ржавой ванны, встроенной в стену без всякой загородки, как это часто бывает на коммунальных кухнях. Горела колонка — саратовский завод «Газоаппарат», шипело синее пламя, а в ванной стояла голая гражданка, весьма упитанная — куда там Кустодиеву, и мылась под душем, умильно так мурлыкая себе под нос, подпевая старушкам из хора. А к ванне этой, значит, очередь голых граждан стоит, кто уже подготовился, ждет, срамоту руками прикрывает, кто еще только снимает бренное одеяние, шушукается с бородатым амбалом, сидящим за столиком, над которым висит большая на железе выполненная табличка-название: «Кооператив «Крещение». Чтоб ни у кого сомнений не было, надо думать.

— Это же кощунство, профанация! Да они что, с ума сошли?— пробормотал Иван Сергеевич, обращаясь к стоящей у плиты рядом с ним женщине. Она резала лук на дощечке — суп заправляла.

— Цэ я нэ знаю. Я з Украины, у нас своя церква,— ответила она, шмыгнув носом.— Нехай соби...

— А в чем дело? Что вам не нравится? — возник вдруг кто-то, сидящий за кухонным столиком.— Не нравится — уходите...

— В церковь же не попасть. Очередь. Записываются на полгода вперед,— ввязался в спор еще кто-то.— А тут быстро, очередь небольшая, кооператив хороший.

— Да тихо вы,— зашикали на них со всех сторон.

Может быть, плюнул бы Иван Сергеевич на все это безобразие, не стал бы связываться и пошел бы себе чаи гонять, как и положено русскому интеллигенту от века. Но тут привлекла его внимание до странности знакомая мужская фигура на кривых ногах, стоящая в очереди первой. Человек этот одной рукой прикрывал то, что принято не показывать, тут все было правильно, а вот другой... Другой рукой он держал шляпу и прикрывал ею лицо, вроде и мыться так собирался, в шляпе. Ивана Сергеевича как током ударило — да ведь гэбэшник это, что вертолет не дал! С обезьяньею рожей который, с клыками вампирскими, сука в ботах, ети-мети.

А тут из ванной, приняв полотенце, вылезла, наконец, омывшая свои грехи дама и шустренько так начала обтираться, по-деловому, чтоб не задерживать очередь. Иван Сергеевич глазам своим не пове-

рил — раскачиваясь необъятной грудью и вздрагивая столь же внушительным задом, перед ним стояла Валентина Ивановна Маздухина, местный лидер правящей партии воинствующего атеизма.

Иван Сергеевич аж задохнулся от негодования. Ни с того, ни с сего вдруг стал он чайник с огня снимать, обжегся, ойкнул, но чайник не выпустил из рук, только лицом дернулся и дышать стал сильнее, пожирая глазами ненавистные телеса. Его заметили — нельзя было не заметить, другое дело, может, не так поняли.

— Вот встреча! Иван Сергеевич,— умилилась фальшиво Маздухина, натягивая трусы и пружиня ногами, чтоб лучше сели.— Ну, надо же, как бывает...

— Ага, бывает,— угрожающе поддакнул русский интеллигент.— Еще не то бывает... Детки тонут, например, а нет катера... Бывает, ага...

Иван Сергеевич, скривившись от боли, торопливо переменил руку — жег чертов чайник нестерпимо.

— А вы, я смотрю, чаек готовите? — пыталась все еще примириться Валентина Ивановна, поглядывая пугливо на пышущий паром сосуд в руках наследника.— Ну, Бог в помощь, Бог в помощь... Хорошее дело... Русское... Предки наши с вами всегда чайком баловались...

Но тут задушевное воркование вдруг прервалось на полуслове, потому как Иван Сергеевич, желая снова переменить руку, не рассчитал, брызнул себе кипятком на пальцы и с криком — «а, мать вашу» — швырнул чайник на пол, себе под ноги, обрызгав вокруг всех стоящих.

— Да вы что, идиот! — завопила не своим голосом новообращенная.— Скотина какая, обжег меня! Видите?! Сука...

— Хулиган! Безобразие! Безбожник, специально пришел! — надвигались на Ивана Сергеевича со всех сторон распаленные лица, но схватить боялись — уж больно разъярен был наследник. Потому сам собой образовался проход и пропустил беспрепятственно припадочного в его логово.

Бритоголовый юноша готовил какое-то зелье загадочное — переливал, смешивал в колбочке жидкости, разливал в небольшие рюмки. В полутьме светились огоньками тлеющие благоуханием травы. Ворожил, одним словом, но при этом поглядывал с интересом в другой угол комнаты, где хозяйка утешала разволновавшегося гостя, а тот никак не хотел успокоиться после кухонного скандала, ерзал на диванчике, где ему постелили.

— Ну, невозможно же,— стонал наследник,— и так все опошлили, изгадили, ну, так религию хоть не трогайте, не превращайте... в черт знает что, в ширпотреб... В товар народного потребления...

— Вот плед, если холодно будет,— перебила его Зинаида.— Ты спи, засыпай быстрей, а мы... разбудим тебя, потом,— добавила она шепотом.

— Зачем? — удивился Иван Сергеевич.

— Увидишь,— многозначительно заметила Зинаида и вышла из комнаты.

Иван Сергеевич глянул вокруг, ничего особенного вроде бы не заметил, а потому натянул одеяло к носу, обнажив худые ступни в рваных носках, и закрыл глаза — спать очень хотелось. Издалека донеслись тихие шаги, звяканье дверцы буфета в другой комнате, голоса.

— Если кто будет звонить, меня нет. Я ушла в астрал. И не открывай никому, я заклинаю тебя,— донесся голос хозяйки.

— Зина, я прошу тебя, осторожно. Я так волнуюсь всегда,— говорила Клавдия Семеновна.

— Ну, мама, не знаю просто... В первый раз, что ли? Что ты боишься?

— Я просто волнуюсь,— начала всхлипывать Клавдия Семеновна.— Лежишь, как мертвая, я не могу смотреть...

— А ты не смотри, не заходи в комнату. Сколько раз тебе говорила...

— Вы, пожалуйста, не заходите, когда мы в астрале,— поддержала подругу Татьяна.— Действительно, это опасно. Вы спать ложитесь... Ну, вот... ну, вот...

На этом «ну вот» Иван Сергеевич перестал прислушиваться к голосам, сон сморил его, и, уже отлетая усталой душой в рощи морфея, он успел подумать — в астрал, так в астрал, хоть к черту на кулички, лишь бы отсюда подальше... Совсем далеко...

II. Анданте

Его разбудили — как обещали, только как это произошло — он не заметил, да и который час ночи был, когда разбудили, не понял. Горела свеча перед ним на столе, он держал над ней пальцы, почти в огне, и боли не чувствовал. Рюмка с зельем стояла рядом, он допил ее. И тоже ничего не почувствовал — ни вкуса, ни запаха. Бритоголовые юноши тексты читали на санскрите, он не чувствовал звука, но понимал почему-то слова и их значение, хотя санскрита не знал.

— Ахо бата махат-папам, картум вьявасита ваям, яд раджья-сукха-лобхена...— звучало в его сознании и он понимал, что это означает следующее: — Увы, как странно, что мы готовимся совершить великий грех; движимые желанием насладиться радостями царствования...

Затем он увидел все это еще раз, но уже сверху, словно на потолке сидел и смотрел оттуда, и так странно было видеть себя самого внизу, видеть так, как никогда мы себя не видим, что Иван Сергеевич рассмеялся, но смеха своего опять же не услышал, а услышал другие слова, вернее, всего два слова, произнесенные его голосом: — Акама... Мукта...

Ах, какая лучащаяся степь открылась перед ним. Абсолютно желтая, без единого оттенка, словно из золота, трава колыхалась под ветром и была ослепительно ярка, будто освещенная солнцем. Но солнца нигде не было — черное небо без единой звезды простиралось от горизонта до горизонта. Иван Сергеевич шел по этой траве все дальше и дальше, но ничего не менялось — ни строения вокруг, ни деревца. Пустота. Однако какое-то неясное чувство подсказывало ему — надо идти, нельзя останавливаться, нельзя... Но так уж устроен человек: остановился Иван Сергеевич да еще и назад посмотрел, что вообще ни в какие ворота, как говорится. А все — лишь бы вопреки чувству этому тайному, лишь бы по своей дурной воле и разумению. Ну, и дождался, конечно. Тут же стало темнеть, причем быстро, не по-земному, как в кинотеатре, перед началом сеанса. Ветер поднялся, все нарастал и нарастал, смерчи черные пылевые двинулись на Ивана Сергеевича, уже с трудом стоящего на ногах. Наконец, все погасло. Тьма. И будто камни летят откуда-то, словно сель идет. Вот такое кино... Трухнул, надо думать, русский интеллигент — это тебе не на Земле, где какую глупость ни сделаешь, наказания сто лет дожидайся в одиночестве, и то еще будет ли, неизвестно. Тут сразу, уразумел он, что не так — по мордам. Уразумел, значит, наследник и попритих, поубавил пытливость ума хваленую, припрятал ненасытность познания окружающей действительности. Короче, стал в мгновение ока таким, каким и должно быть Человеку по отношению к миру и природе — вежливым, очень вежливым и долго размышляющим, прежде чем что-либо хапнуть руками или, упаси Боже, начать перестраивать, самодеятельность проявлять. Да, а ведь не худший из индивидов Иван Сергеевич наш, а и тот — схлопотал за милую душу, без разговоров. Что тогда говорить о других? Подумай, читатель, подумай. Время еще есть, авось, позовут не скоро. Куда — сам знаешь...

А тем временем, полз Иван Сергеевич по земле, чувствуя, как над ним проносятся ураганные вихри, но земля стала мягкой, как грязь, и руки все глубже уходили в черное месиво. Не болото ли, успел подумать скиталец и провалился в какую-то яму, затем дальше, по склону холма, заскользил вниз и, пролетев порядочно, шлепнулся в лужу. На дно оврага, надо думать, или карьера заброшенного.

Тихо было вокруг, могильной сыростью пахла земля. Доносился чуть слышный шелестящий гул — то ли прибой океанский был поблизости, то ли листья шумели. Иван Сергеевич приподнялся, прислушался и, не раздумывая долго, побежал, шлепая по грязи, навстречу этому столь земному звучанию.

— Сидела принцесса в тиши у окна. В долине пастух на свирели играл. «Молчи, пастушок, ты мечту мне связал! Блуждать так привольно любила она в предзакатный час, в предзакатный час».

Так пели дети, пели старательно, с чувством, надо думать, нравился им этот романс Грига до чрезвычайности. И одеты они были соответственно романсу — то ли начало нынешнего века, то ли конец прошлого. Ну, да не в том дело, красиво были одеты и со вкусом. Полутьма вокруг, на рояле свечи, чтоб ноты видеть. А за роялем дама строгого вида — ни молода, ни стара, гувернантка, может быть, а может, кузина бездетная, что в приживалках живет, с детьми занимается музыкой, пока маменька почивать изволят.

— И стала принцесса рыдать, тосковать: «Как сердце болит! Я одна, я одна! И закат погас, и закат погас...» — допели дети последние строчки романса, и у всех, разумеется, выступили слезы на глазах, а у Мишеля даже потекли по щекам. Так жалко принцессу, слов нет...

— Что ж, недурно. Па маль...— сказала строгая дама и высморкалась в платочек.— Что будем петь? Может, «Последняя весна»?

— «Время роз»! — предложил первым Мишель.— Же ву при...

— «Изгнанник»! «Изгнанник»! — настаивали девочки.

— Ну, хорошо. Давайте споем «Изгнанник», а затем «Время роз»...

Строгая дама раскрыла ноты, близоруко сощурилась, примеряясь к вступительному аккорду, но вместо того, чтобы начать, вдруг встала и начала прислушиваться.

— В дверь стучат? Или это ветер... Же не пе па компран...

Дети молчали, испуганно вглядывались в темноту.

Тихо ступая, строгая дама вышла из детской. В малой гостиной, как ей показалось, никого не было, и она пошла дальше, в большую гостиную, окликая по дороге: — Ки э ла? Петруша? Се туа киа фроппе?

А между тем, если бы близорукость не подвела строгую даму, она могла бы заметить нескладную фигуру русского интеллигента в глубине гостиной. Иван Сергеевич стоял в тени, чуть различимый, и смотрел вокруг. Дверь веранды была раскрыта настежь, занавеси раскачивались, и видны были волны. Большие черные волны подкатывались прямо к порогу. Они были чрезвычайно велики, просто огромные и двигались чуть замедленно, не по-земному. Желтый жаркий свет покрывал все пространство грозной стихии и переходил на горизонте в черное небо. Золотистая желтизна проникала через раскрытые окна и сюда, в гостиную, но не грела — влажной сыростью тянуло от пола. Можжевельник рос тут и там, и Иван Сергеевич заметил, что пол земляной, проросший папоротниками и всякой травой, но более всего можжевельником. И потому, наверно, запах сладкий, елочный, подумалось наследнику, но тут снова послышались мягкие шаги и затем сразу же испуганный возглас, обращенный явно к нему:

— Ки эт ву? Кес ке ву фэт иси?.. Что вам угодно?!

— Я, видите ли,— запинаясь от волнения, начал Иван Сергеевич,— мне трудно объяснить...

— Павел Евграфович! Мария Федоровна! Здесь какой-то мужик! Иль а эн эр афре! — не слушая объяснений, еще громче закричала мадам.

Но кричать уже не было надобности. Захлопали двери с разных сторон (их оказалось гораздо больше, чем поначалу показалось в полутьме пришельцу), и стали появляться разные люди, мужчины и женщины, обступая Ивана Сергеевича и разглядывая. Наиболее грозен был статный мужчина с бородкой и в пенсне, по виду — директор гимназии, надо думать, он-то и был Павлом Евграфовичем.

— Извольте объясниться, милостивый государь,— гневался не на шутку Павел Евграфович.— Ву дезире? Пуркуа тезе ву?

— Я, извините, так вышло...

— Что-с? Же не компран па.

— Я, извините, не понимаю по-иностранному. Только по-русски,— наконец, достаточно громко произнес русский интеллигент.— Прошу прощения...

— Гм... Ну-с, однако...— задумчиво произнес директор гимназии.— Экий ты, братец, простак... Да-с... Невежа, стало быть...

— Уведите детей, Александра. Иль но рьян а фэр иси,— негромко распорядилась Мария Федоровна, оглядывая измазанную глиной фигуру гостя.

Строгая дама тут же направилась к дверям детской.

— Алон вит! Кель орер! — приговаривала она, заталкивая детей в комнату и плотно закрывая за собой дверь.

— Кто это? Ки э сет ом? — тут же окружили дети Александру с расспросами.

— Не знаю. Какой-то мужик, морда разбойничья. Иль э табис дюн фасон нафрез...

— А может быть, он изгнанник? Се тюн виктим дамур? — предположил Мишель.— Жертва несчастной любви?

— Не думаю. Впрочем,— задумалась на секунду мадам, но сразу же перешла на решительный тон.— Оставим это. Кто будет играть в золотые шары?

— Я! Я! Все будем играть! — запрыгали радостно дети, захлопали в ладоши и бегом, распахнув дверь, помчались по желтой траве наперегонки.

Александра тем временем вернулась к дверям, ведущим в гостиную, прислушалась и, не в силах побороть любопытство, приоткрыла дверь, так, чтоб видно было.

За время ее отсутствия тут многое изменилось. Вероятно, пришелец объяснился, наконец, толком и потому было предложено ему сесть. Однако сидел он на стуле неловко до смешного, на краешке, чтоб не испачкать замызганным сюртуком своим бархат обивки, и руки не знал куда деть. Все остальные сидели по обе стороны от него, полукругом и молча разглядывали. И только Павел Евграфович вышагивал туда-сюда, руки за спину, бросая неизменное свое: нда-с... Однако... Александре даже жалко вдруг стало приблудного — а ну как и вправду изгнанник или жертва несчастной любви?

Иван Сергеевич же, надо признаться, сидел ни жив, ни мертв, чувствуя, что совершил какую-то ужасающую бестактность, но почему-то никак не мог собраться с мыслью, сосредоточиться, дабы понять — в чем она, и, поняв, извиниться или объяснить что-либо в свое оправдание. Вместо этого он продолжал, как в дурном сне, совершать одну оплошность за другой. Он и молчал некстати, хотя видел, что все ждут его объяснений, он и глаза не подымал, уставился, как приворожденный, на туфли Марии Федоровны, так что ей пришлось переменить ногу, убрать туфли в тень. Однако и туфли же были особые, необычные, в чем и была оплошность гостя. Они были жесткие, черные, с нехоженными подошвами, «босовики», как называли их век назад, и обряжали в них, как известно, отправляя на тот свет.

Но тут неловкое до неприличия молчание было прервано появлением старика генерала в коляске.

— Кес ки се пасс? Это что за фрукт? — громко удивился он, появляясь в гостиной.

— Вот, кстати, ваше сиятельство,— оживился Павел Евграфович.— Рекомендую!

Он сделал широкий жест в сторону гостя.

— Иван Сергеевич Мазарин, наш с вами потомок. Наследник, можно сказать. Из рода Евлаховых. Да-с... Полюбуйтесь...

— Что он говорит? — генерал нетерпеливо повернулся к служанке, стоящей за спинкой коляски, и достал слуховую трубку.

— Потомок, из рода Евлаховых, ваше сиятельство,— преувеличенно громко произнесла она.— Мазарин фамилия...

Старик подъехал поближе к гостю и стал оглядывать его, сокрушенно кивая.

— Ай-яй-яй,— качал головой генерал,— какой конфуз! Что ж это ты, братец, так опустился-то? Пожалел бы ты нашу фамилию. Прабабка твоя, покойница, личная дворянка была, благородная, с образованием, а ты, я гляжу, мужик, хам? Конфуз, братец, конфуз...

Александра продолжала стоять в дверях детской. Она видела, как пришелец тяжело поднялся, каким страданием исказилось его лицо, когда ненароком, повернув голову, он встретился с ее взглядом, глаза в глаза. Сострадание к несчастному сжимало ей сердце, да и не таким уж разбойничьим показалось ей теперь его лицо, скорее значительным, со следами наследственного благородства, но искаженного печатью гибельных страстей и роковых неудач.

— Месье... же ву при,— прошептала она, холодея от собственной смелости.— Подите сюда, прошу вас.

Он шагнул к ней, удивленно, неуверенно, но она звала его знаками и при этом прикладывала палец к губам.

— Не убивайтесь так, мон пети,— зашептала она страстно.— Я все поняла, мой друг!.. Я догадалась!

— И невежа, осмелюсь доложить,— поддакнул Павел Евграфович и, почувствовав всеобщую поддержку, начал распекать новоприбывшего: — Да-с... Стыдно, брат! Этак дворянам не надлежит поступать. Кто ж так визиты делает? Не спросясь, без благословения. Как тать! Нешто так хорошо? Увольте... Да, и грех-то какой... Не по-христиански, братец, не по вере отцов... Да-с... И что это за вера такая тибетская, осмелюсь спросить? Отродясь в отечестве никто слыхом не слыхивал о таком, чтоб в гости к отцам-покойникам приходить, визиты делать...

— О чем говорить, Павлуша,— вздохнул генерал.— Да он, чай, фамилии путем подписать не умеет. А ведь фамилия у тебя, братец, знатная, столбовая. Чего молчишь-то? Оболтус...

— Я грамотный... ваше сиятельство,— тихо промямлил, глядя в пол, Иван Сергеевич.— Довольно сложно мне объяснить... Видите ли...

— Что он говорит? — переспросил старик, недослушав.

— Говорит, что обучен грамоте, ваше сиятельство,— произнесла над ухом служанка.

— А коли обучен, стало быть, ты нигилист, братец! Нигилист и мазурик. Тьфу! В басурманскую веру подался, срам-то какой...

Старик гневно заворочался, замахал рукой, дескать, вези назад, не хочу его видеть. Вслед за стариком поднялись и все остальные, проследовав мимо Ивана Сергеевича в большую гостиную, оставив его одного.

— Я, знаете...— начал он, но Александра прервала его:

— Молчите! Ни слова! Я все знаю. Вы честный, благородный человек. Вы страдалец! Судьба разбила вам сердце. Она умерла. И вы лишились рассудка от горя. Вы взяли на душу страшный грех ради любви. Как Орфей, за своей Эвридикой... В царство Аида... О, я понимаю вас, поверьте... Я знаю, что значит лишиться любимого...

— Александра, голубушка, идемте чай пить,— послышалось из гостиной.

Она схватила его за руку и потянула в комнату.

— Быстрее! Сюда идут! Нас могут услышать... Ну, что же вы...

Иван Сергеевич шагнул в детскую, и она тут плотно закрыла за ним дверь, прижавшись к ней спиной. Они оказались совсем близко друг к другу, лицо к лицу. Что-то поразило пришельца, и он уже было открыл рот, но она стремительно приложила палец к губам.

— Александра, где же ты? Александра...— донесся поблизости голос Марии Федоровны, затем стал удаляться.

— Что вы так смотрите на меня? — чуть слышно прошептала Александра, смущаясь.

— Лицо!.. Боже, какое лицо...— страстно выдохнул наследник. И, о, чудо, слезы восторга выступили у него на глазах. Ну, просто, гимназист восторженный, вот-те нате! А надо сказать — было от чего прийти в смятение неопытной душе русского интеллигента. Потому как строгая дама вблизи оказалась совсем не строгой, вернее, совсем не такой, какой представлялась она издали, в неверном освещении рояльных свечей. То ли полутьма сыграла злую шутку, то ли и вправду лицо ее изменилось в мгновение ока, но только перед Иваном Сергеевичем стояла, и так близко, что дух захватывало, удивительная красавица. Прекрасная той редкой красотой, которую испокон веков называли одухотворенной и которую с таким маниакальным постоянством воспевала отечественная культура. Другими словами, литературные семена ожидания этой встречи были посеяны в душе наследника еще со школьной скамьи, обрекая несчастного на мучительный разлад с действительностью по понятным причинам, впрочем, как и бесчисленные поколения российских гимназистов и школяров. О, кто сочтет вас, бесконечные, как песок морской, жертвы русской литературы? Вас, обманутых ее идеалами, которые столь редки в жизни? Вас, поверивших в ее упования, которым, если и суждено было стать явью, то только превратившись в свою противоположность. Увы, увы, увы... Однако же любое правило — не без исключений. И вот счастливый жребий в рулетке времен, эпох, поколений выпал! Интеллигенту, наследнику, человеку, способному оценить дар бесценный и случайный, конечно же. И он, надо думать, уже готов был найти слова, способные передать все неистовство чувств... Ну, и так далее, понятно о чем идет речь. И как человек интеллигентный, тонкого вкуса, он понимал, что слова эти не могут быть повторением чьих-то чужих восторгов, пусть и классических, и подходящих к моменту, короче, не могут они быть банальным цитированием из многотомной энциклопедии литературного воспевания. Они должны быть новы, оригинальны, ни на что подобное не похожи и при этом пронзительно прекрасны, дабы быть достойными предмета описания. Вот так задачка, причем экспромтом! Каково, а?! Да кому ж это по плечу? Разве что Александру Сергеевичу нашему несравненному, да и то, надо думать, не во всякую минуту его бурной жизни. Легко сказать — найти слова, а вот попробуй-ка... Найди...

Итак, стоял Иван Сергеевич с полуоткрытым ртом от нахлынувших на него чувств, а между тем в детской стремительно и грозно темнело, ветер сквозь раскрытые окна ворвался в комнату и беспощадно трепал прекрасные локоны так и не воспетого наследником идеала неземной красоты. Ее губы шептали что-то, но что? Грохот начавшейся бури заглушал слова, но постепенно до Ивана Сергеевича дошел их смысл:

— Дети! Какой ужас! Их надо спасать. Пустите же меня, мой друг. Там дети... Боже! Гроза идет...

Темно стало в комнате, и он уже не видел ее лица, только чувствовал, как ускользает рука, дальше, дальше...

Вернулся Иван Сергеевич в свое тело резко, толчком, будто с высоты упал. Открыл глаза, сел и начал тереть лицо, как делал обычно после долгого сна. Наконец, реальность мира полностью вступила в свои права. Иван Сергеевич посмотрел на темное окно, отражающее багровые зарницы, и произнес тихо, но решительно: «Дети!»

III. Скерцо

Вода уже достигала окон первого этажа, волны с пенными гребешками шумно двигались вдоль стен, задевая стекла. Прямо через окна какие-то люди передавали друг другу вещи, узлы — и все это водружалось на плечи и двигалось дальше по улице, к повороту, где воды было поменьше и светились витрины магазина, правда, уже разбитые.

Иван Сергеевич вышел из подъезда и сразу оказался по пояс в воде. Мимо него, задевая узлами, двигались люди, и все в одном направлении. Он пошел вместе с ними, но остановился у телефонной будки. Вода ровно стояла в стеклянной кабинке, но еще не достигала аппарата. Иван Сергеевич снял трубку и стал накручивать диск. В щели для монет, заботливо оставленная кем-то, торчала узкая щепка — обломок школьной линейки.

— Клавдия Семеновна? — закричал он в трубку.— Да... Иван Сергеевич. Разбудите Зину, немедленно. Вода на улице. Не знаю. Ничего не знаю... Хорошо. Спасибо...

Иван Сергеевич повесил трубку и двинулся по улице, разбивая грудью волну.

Кто не знает этот фасад на одной из московских улиц, эти врата российской словесности, пропускающие в святая святых отнюдь не каждого встречного-поперечного, кому на ум пришло бумагу марать. Отнюдь! А токмо достойных, с печатью, надо думать, бесценного дара на челе и на вкладыше твердокартонной книжечки. Членский билет, называется. Вот последнего-то и не было у наследника Толстого и Достоевского, потому он засуетился, заволновался у монументального входа.

— Ты со мной, не волнуйся,— успокоил главный писатель, проталкивая друга вперед.

А надо сказать, что попасть в заветные двери было не просто — толпился народ у входа, в дверях было битком, короче, почему-то затор образовался. Но главный писатель, на то он и главный, растолкал лихо страждущих, и вся компания оказалась в большом вестибюле, среди толкучки, неразберихи и двух больших очередей, ведущих в разные стороны, к загородкам — своего рода, контрольно-пропускным пунктам. Одна очередь явно шла быстрее, и Иван Сергеевич по простосердечию своему пристроился туда, вслед за Нинкой. Однако напрасно.

— Это для женщин, ты что, Ваня,— хмыкнул главный писатель и увел друга в соседнюю очередь, где и вправду стояли одни мужчины.

Что к чему Иван Сергеевич не сразу понял, оно и понятно: полутьма вокруг, как в церкви, свечи горят в глубине, лампадки мерцают под иконами, музыка хоровая доносится откуда-то. Душа, так сказать, воспаряет, очи горé поднимаются невольно. Что русский интеллигент и сделал, воздел очи, размышляя о вечном, а надо было наоборот, оказывается. Поэтому тем разительнее для него был грубый окрик служивого на контрольно-пропускной загородке:

— Ну, чего стоишь? Штаны снимай!

— Это со мной,— пытался защитить друга главный.— Необрезанный он, нормальный...

— Мы вас знаем, не спорю...— вежливо соглашался охранник,— а он пусть предъявит. И к наследнику: — Предъявите, гражданин![1]

Иван Сергеевич продолжал стоять, задерживая очередь и удивленно озираясь. Только тут он заметил, что стоящие за ним граждане уже приготовились предъявлять — сняли штаны, достали предмет осмотра и держат его в руке, для простоты контрольного изучения. Дубликатом бесценного груза, так сказать.

А тем временем у загородки назревал скандал. Мужики рослые в национальных рубахах, с повязками распорядителей окружили загородку, предчувствуя заварушку.

— Что, поймали? Обрезанный пришел? — выкрикивали тут и там.

— Да он русский, клянусь вам,— пытался сдержать страсти главный.

— А пусть предъявит! Чего он боится? А ну-ка, покажь...

Иван Сергеевич и сам не заметил, как штаны, не без помощи доброхотов, слетели с него, и взыскательным взорам предстало... Что — трудно сказать. С того места, где находился автор, не видно было, одна только суета да склоненные головы экспертов. Чего-то они там копались, светили фонариком, потому как темно было изрядно, наконец, подняли головы, зашумели, а самый рослый из них громко воскликнул, бия себя в грудь:

---

[1] Здесь мы отсылаем читателей к статье «Прогрессы» кино» («Наш современник», 1991, № 10), посвященной положению дел в кинематографе и, в частности, журналу «Искусство кино»,— ибо мироощущение ее автора Ю. Дьяконова абсолютно идентично мироощущению персонажа, на реплике которого мы и сделали эту сноску.

Более обширного комментария не последует. Профессиональная и нравственная деградация «Нашего современника» такова (и статья Дьяконова тому свидетельство несомненное), что людям приличным уже не следует, на наш взгляд, вступать в соприкосновение с этим изданием, хотя бы даже и в целях полемики. Из соображений гигиены, чтоб не запачкаться. И естественного чувства брезгливости.— Ред.

— Не пропущу! Хоть режьте, сограждане, не пущу!

— Да ты что, Василий, сдурел, что ли? — взвился главный писатель, проталкиваясь к бледным ягодицам интеллигента.— Что не так, покажи? Пусть люди скажут!

— Не так у него, и все! Может, и необрезанный, а не так,— настаивал рослый.— Не пущу! Каждый лез посмотреть, дабы иметь мнение, толкались, огрызались, короче, назревала драка. Иван Сергеевич стоял каменно, ни жив, ни мертв, от ужаса ситуации закатив глаза.

— Да, у него эрекция! Ничего страшного,— раздался по-комсомольски веселый, с огоньком, звонкий девичий возглас.

Нинка — умница, верный товарищ, как всегда, вовремя пришла на помощь — растолкала мужиков, стала рядом с наследником и, указуя рукой куда надо, открыла людям глаза.

— А точно, робята,— расплылся нетрезво седовласый мужик в косоворотке.— Да это как же так — своего не узнали. Да это ж браток наш, рязанский. Да ему бы счас в поля, да с девками, да на травы тучные, да под ромашки пахучие! Да под гармонь-трехрядку! Эх, хорошо, куражу душа просит! Орел ты наш! А ну, по стопарику, айда...

Седовласый, похоже, сильно был навеселе и потому, мешая наследнику застегивать брючину, полез целоваться. Короче, в суматохе, в толчее, а прошел Иван Сергеевич проклятую загородку и двинулся вместе с толпой в темноту коридора, под свечи мерцающие.

.

Поначалу показалось Ивану Сергеевичу, что попал он за кулисы какого-то театра, скорей всего оперного. В темноте помещения, да при свечах — трудно было уловить смысл событий, но кое-что угадывалось, узнавалось, по аналогии, надо думать. Прежде всего — митинг, действо массовое, всем хорошо знакомое. Возвышалась фигура в глубине помещения и страстно жестикулировала. Слова долетали тоже, правда, не все — шумно было, но интонация рыдающая, вернее даже, навзрыдная, слышна была хорошо, как музыка:

— Все как один... Где наши предки... Слабо, что ли, нам... Лягем костьми... Заедино!

— Все как один! Заедино! — выкрикивали в толпе.

Однако к чему призывал оратор — неясно было. К чему-то эсхатологическому, решил Иван Сергеевич, в духе времени, так сказать.

Тут же по углам, не обращая внимания на митинг, группы бородатых молодых людей разучивали хоровое пение. А ко всему прочему среди толпы мелькали ряженые: кто в форме царской армии начала века, а кто и в гусарской, времен войны 1812 года, но чаще всего попадались кольчуги, шлемы деревянные и щиты картонные. Поэтому и решил наследник — опера. «Жизнь за царя», наверно, или на худой конец что-то из Хренникова, на стихи Исаковского. Но тут размышления Ивана Сергеевича прервались.

— Вот он! Насчет детей который, я говорил вам,— представил наследника главный писатель распорядителю вечера, большому грузному человеку, одетому весьма по-чиновничьи, ничего особенного — ни тебе кольчуги, ни шлема.

— Друг ситный,— застонал вдруг тенором распорядитель,— да у меня сто сорок человек уже записалось. Куда я его вставлю?

— Он должен выступить! — не отступал главный, перейдя почему-то на рыдающие интонации. Пусть скажет, как детки гибнут! Это ж до чего дошли, детей Молоху скармливаем? Так?

— Тридцатым, вот, записываю,— пугливо согласился распорядитель.— Как вас?

— Мазарин Иван Сергеевич,— ответил за наследника главный, тут же сменив тон.

...А возле трибуны толкучка, все лезут выступать: и те, кто записался, как Иван Сергеевич, и те, кто вообще не записывался, лезут нахрапом, силой берут, без очереди, ну, понятное дело, свалка идет, кому и морду разбили, так уже тому и выступать не хочется, тем более, опять же телевизионщики снимают выступающих, а кому охота с разбитой рожей по телевизору щеголять; однако Иван Сергеевич к микрофону прорвался, схватился руками за железную стойку — не оттащишь — и возопил к соотечественникам, срывая голос: дети гибнут! спасите, помогите! катер нужен, лодки, что-нибудь, возьмемся всем миром, братья, детей спасем; и еще что-то важное хотел, видно, сказать Иван Сергеевич, но время его вышло, по тридцать секунд велено было разговаривать, а он и так на все сорок наговорил, и силком его от микрофона, волоком да вниз — по ступенькам, а там уже другой наверху, кричит, горло рвет, за ним следующий готовится, а русский интеллигент сидит внизу, у трибуны и плачет горько, слезы размазывает по грязным щекам, так что ж теперь,— кричит,— кто катер даст; куда мне идти, спрашивает, хватает за полы, стоящих вокруг людей, а те не слушают, не замечают, мало ли кто там внизу на полу сидит, может, юродивый какой, а одна старушка так прямо и сказала Ивану Сергеевичу, на, говорит, несчастный, копеечку, не плачь; только хотел ей наследник ответить, объяснить, как с трибуны прямо в народ свалился мужик какой-то, спихнули, значит, а на его месте, у микрофона другой, с бородкой, и вроде лицо знакомое, как показалось наследнику, вроде из первой сцены мужик, что возле забора кино снимал, а тут телевизионщики загалдели, отойди, дескать, сука от микрофона, не будем тебя снимать, мы тебя, падлу, знаем, скандалы твои насмотрелись, не хочет зритель про это смотреть, он, зритель, другое смотреть желает, и чтоб красиво все было, с пением, но только, понятное дело, в рамках хорошего вкуса, без порнографии, чтоб детки у телевизора тоже смотреть могли, уроки делая, и вообще, кричат телевизионщики мужику этому: он, зритель, имеет право на зрелище, потому как с хлебом не очень... а мужик этот как услышал про «зрителя», так словно вожжа ему под хвост, как обезумел, глаза налились

кровью, пена пошла ртом, видно, и вправду «пунктик» у него на этом зрителе образовался, короче, как заорет мужик: а, зритель? пришел, значит, развлекаться хочет, ублюдок, ну, я тебя, кричит, сейчас развлеку, со смеху помрешь, как собака; ты лыбишься, зрителек лупанный, думаешь, все это, что вокруг, тебя не касается, кино, дескать, выдумка, актеры разыгрывают, так? а вот хрен тебе! казнь идет, слышишь, суд страшный, огнь пожирающий! встать в зале! я вам говорю, зрители пеханные, встать! ценители из-куз-ства, сраные, всем встать, и ты, говно с бородкой, не хрен смеяться, не смешно, боль человечья из каждой щели сочится и вопиет к Богу, доколе, доколе... Но тут, видно, выключился микрофон, а может, кто шнур выдернул, но только пропал звук, как не было, напрасно мужик рвал рубаху, цепляясь за микрофон, чтоб не столкнули, не слышно было, а снизу ему из толпы так и кричали: не слыш-но, не слыш-но, пошел на хрен, другого давай оратора, поинтереснее, повыразительнее, мы сильно любим, кричали внизу, чтоб выразительно было и со слезой, но тут вообще не до оратора стало, потому как началась свалка...

Надо сказать, русского интеллигента постоянно коробила эта странная манера общения окружающих — менять тон, интонацию — то рыдающе, то задушевно, и все фальшиво весьма, как в плохом театре. Вроде как все играют, пьеса какая-то, а он все не может понять хитросплетение сюжета и, главное, чем кончится. И как-то все происходит одновременно, как срепетированное, как будто подстроено все кем-то. Кем? Вот тут вопрос. Страшные мысли приходили ему в голову еще с той первой минуты, как сел он, сердечный, в зеркальный шкаф и, поигрывая веслом, отправился по бурным волнам скитаний. Уже была заданность во всем этом, преувеличенность, как бы кто-то подсказывал глумливо: вот, дескать, какая картинка абсурдная, шкаф плывет, а в ём русский интеллигент, наследник... Смешно-с... Да-с... Вроде и голос ехидствующий ему даже чудился. Нашептывал, как суфлер. Сюжет выстраивал. Так подстроил все в парикмахерской, например, что не понять, что к чему, а между тем и бородка явилась на свет не случайно, а со значением, намеком, и разговор похабный, как оказалось, имел продолжение, весьма неожиданное, у Зины... Короче, ощутил Иван Сергеевич себя персонажем неким, так сказать, действующим лицом по чьей-то неведомой воле, ехидной и весьма саркастической. А главное — понял он это лишь в ту минуту, когда заметил, что и все другие ничем не лучше его, разве что играют похуже, да и роли у них эпизодические, не главные... А у кого главная? Вот снова вопрос, вопросы... Ведь ежели кому в государстве российском дозволено такую общенародную пьесу из граждан выстраивать, то кто же это должен быть? Ох вопросы, вопросы... Неужто опять враг человеческий, отец лжи затеял игру коварную, дух подмены пустил, дабы заморочить, ослепить в который раз, не дать подняться из грязи вековечного обмана любезному отечеству? Неужто опять бесы воют, с дороги сбивают, а ведь так близко казалась она, дорога-то эта, простая и ясная. Господи, помоги нам, грешным, избежать духа антихристова, духа подмены и его слуг мерзейших, а особливо пошлости, этой ржавчины, пред которой, увы, ничто до сего времени не могло устоять, даже святые истины. Избави нас от пошлости, Господи. Избави нас. А остальное приложится. Ей-Богу...

Примерно так говорил русский интеллигент, сидя за ресторанным столиком писательского дома в окружении неизменной компании. Примерно — по мыслям, а по форме, конечно, иначе, как обычно и говорят в ресторанном бедламе да в сильном подпитии, когда мысли и вилки путаются, а слова и закуска никак не находятся, когда чувства переполняют до крайности, а слезы и минералка текут прямо на белую скатерть и невозможно остановить...

Народу в ресторане было битком. Все время к столику подходил кто-нибудь и, толкнув посуду, задавал ничего не значащий вопрос. Отвечала Нинка — подруга, главному разговоры уже были в тягость — сильно принял на грудь, от души. Однако взор его прояснялся периодически при виде важных знакомых. Вот и сейчас, неожиданно посветлев взором, он наклонился к наследнику и предложил:

— Пойдем отольем, а то когда придется еще...

Сказано — сделано. Встали. Пошли, застревая по пути в бесконечных рукопожатиях у переполненных столиков. Иван Сергеевич, надо заметить, существовал уже весьма манекенно, при главном писателе, держался прямо и ровно, но слова доходили с трудом. Так, гул какой-то. И вдруг среди этого гула он услышал совершенно отчетливо, как ножом по стеклу:

— Хорошее дело. Русское... Предки наши с вами всегда баловались этим...

— У-у, сука в ботах,— прорычал наследник, озираясь.

И точно. За соседним столом в окружении иностранных гостей восседала Маздухина, в одноименной маске, банкетировала. В одноименной, потому как невозможно назвать иначе картонный оттиск с прорезью для глаз, воссоздающий до мельчайших подробностей ненавистные наследнику черты.

— Мода у них теперь такая, что ли, в масках ходить,— заметил непроизвольно Иван Сергеевич, приближаясь к столу. Но его опередил какой-то тип с красной лысиной.

— Валентина Ивановна, с нами, значит... Выходит, вместе? — задыхался он от радости встречи.

— Заедино! А как же,— улыбалась Маздухина.— Вот, позвольте представить вам.

Она указала широко на сидящих за столом:

— Наши компаньоны. Совместное предприятие. Сперм-уэлдкорпорэйшен... Донорство спермы. Щас это очень модно у них...

Загалдели, закивали иностранные гости, начались рукопожатия, опять же толчея. Иван Сергеевич никак не мог пробиться к Маздухиной, мешали.

— Ваня, ну, чего стал, идем же,— потянул за руку друга писатель.

— Ты знаешь, кто о...нна? — прохрипел наследник, но язык не слушался его, а потому писатель не придал значения пьяным фантазиям наследника и потащил его силой, добра желая.

Но, видно, не судьба была облегчиться героям нашим. Влетел как ошпаренный в ресторанный зал распорядитель вечера и завопил не своим голосом:

— Объявили! По телевизору! Сейчас снова будет... Экстренный выпуск!

Все вскочили со своих мест, толкаясь и переругиваясь, бросились в ресторанный предбанник, к телевизору.

— Только без экстремизма, товарищи! — властно призвала Маздухина.— Соблюдая спокойствие и правопорядок...

Оркестр стоял прямо в грязи бездорожья, рядом с размытой колеей. Багровое небо грозно светилось огнем, отсвечивая в лужах, мерцая на медных раструбах инструментов. Народ толпился возле оркестра, заглядывал в кооперативные ларьки, стоящие рядком вдоль колеи. Все ждали чего-то, не расходились. В ларьках, надо сказать, на видном месте были выставлены маски, в основном Горбачева и Лукьянова. Народ вежливо трогал пальцами всемирно известный сакральный знак на лбу президента, дергал за тесемки, идущие от картонных ушей, однако саму маску не покупал — вероятно, дорого было. Хотя и была конкуренция — все ларьки торговали одним и тем же — масками.

Наконец, гулко застучал барабан, задребезжали тарелки, и оркестр взыграл краковяк. Эх! Музыка народная, всеми любимая, без слов. Потому как надоели слова — нужно дело делать. И тут, разбрызгивая грязь, подкатил к толпе черный ЗИЛ, раскрылись дверцы, все одновременно, и в такт с музыкой, словно срепетировано было, легко, залихватски, пританцовывая с прихлопами и присвистом, появился Михаил Сергеевич Горбачев собственной персоной, сперва один, потом следом за ним другой, ничем не отличимый от первого, правда, оба были в кооперативных масках, отчего нельзя было сказать — сам ли он это или имеет место розыгрыш неформальных остряков. И вообще почему факт апокалиптического раздвоения первого лица в государстве никак не отражен законодательно и в средствах массовой информации? Короче, нет ли тут влияния Кашпировского? Так же большие сомнения вызывал Лукьянов в одноименной маске, тем более что их (Лукьяновых) было трое, и все, понятное дело, на одно лицо. Но чего не бывает в любезном отечестве. Народ на всякий случай зааплодировал. Что называется — привычка свыше нам дана. И правильно. Из черных «Волг», прикативших следом, высыпали единообразные, как тараканы, мужички, все в одинаковых плащах и шляпах, косая сажень в плечах. Уж эти-то сомнения не вызывали, примелькались за годы народовластия. Как поется в народной частушке: «Как у башни, как у Спасской — фраера из безопаски». Ну, так вот, эти самые «фраера» и были тут как тут, тем самым как бы невольно подтверждалось правдоподобие явления народу первых лиц. Хотя надо отметить, что смущало некоторых наличие баянов на груди у Михаил Сергеевичей, непривычны были и балалайки в руках у Лукьяновых, у всех троих, но народ пообвыкся вскоре. Новое — оно удивляет по-первости что с одной стороны, что с другой, пока не войдет в привычку.

— Ну, что ж, можно начать, я думаю,— обратились Горбачевы к народу.— Споем, товарищи!?

— А вы с Лукьяновыми... вместе выступать будете, Михал Сергеичи? — спросила демократично эмансипированная гражданка.

— А то мы хотим вас послушать,— поддержали другие,— как вы поете... Нам ваши куплеты сильно нравятся, про рынок... Хотели слова списать...

— Так я с Анатоль Ивановичами вместе и спою. Мы всегда вместе поем.

— Конечно, Михал Сергеичи,— ответили дружно все трое.

И ударили в струны, а президенты распахнули гармони, как заиграли, да так лихо, виртуозно, с переборами — ну, просто клавишей стаю накормили. С руки.

И весело так, пританцовывая, как на свадьбе, с музыкой двинулись все куда-то в глубь чернеющего бездорожьем поля:

— Будет рынок, будут танцы, будут изменения,
Скоро лучше заживем — есть такое мнение!

Но всегда найдется какой-то носатый, который праздник испортит.

— Да это же не Горбачев, он в маске, глянь-те. Маска на ем! — воскликнул носатый, удивленно оглядывая соотечественников.— Кооперативную маску нацепил и разыгрывает. Хулиганство... глянь-те..

— Что гдлян-те, гдлян-те?! Вы что себе позволяете, гражданин? — налетели со всех сторон на носатого «фраера».

— Так ведь маска, в маске он...— оправдывался умник, заметно снизив тон,— я про Михаил Сергеевичей... за авторитет волнуюсь...

— Маска действительно есть,— авторитетно заявил, так, чтоб все слышали, главный фраер,— но это для того, чтобы лицо не портить. Погода же,— он махнул рукой в сторону неба,— осадки, дожди кислотные, радиация... Так оно ж лицо портит. А маска предохраняет... Знать надо! — сурово заключил он и двинулся вместе со всеми по колее догонять праздник. Носатый тоже

стронулся было туда же, куда и все, но его молча развернули в другую сторону. Иди, дескать, себе подобру-поздорову, на историческую родину. Пешком.

Ровно стояла вода, как бывает на мелководье, но зато широко разлилась, края не видно. По-богатырски. А посреди воды, как остров, домики-палатки из фанеры, из ящиков старых, из кусков железа. Такая вот инициатива масс. Из проемов-дверей лица выглядывают, многие уже улыбаются, прихлопывают ладонями в такт музыки, поджидают.

Михаил Сергеевичи остановились у первого домика. Умолк баян. Стояли, скорбно кивая головой, руками показывали, обращаясь к Лукьяновым, дескать, вот такие дела...

Те кивали в ответ сочувственно. А вокруг, шлепая по воде, народ толпился, фраера, телевизионщики откуда-то появившиеся, корреспонденты иностранные.

— Вот, Михаил Сергеевичи, видите? Вода везде,— наконец произнес хозяин конуры, почему-то по бумажке.— До чего довели...

Ну, фраера! Когда успели дать человеку вопрос — никто на заметил. Мастерски работают! Невидимо!

— Да...— задумались Михаил Сергеевичи и тоже заглянули в бумажку.— А вот интересно, товарищ Сердюк, вы домик... сами строили? Без всяких указок сверху? Самостоятельно... решение приняли?

— Самостоятельно, Михаил Сергеевичи,— обрадовался хозяин и тут же, мельком взглянув в шпаргалку, задушевно добавил: — Я вас только что... попросить хотел. От имени всех... Тут все очень хотят...

— Просите,— разрешили Горбачевы и через плечо: — Тише, товарищи!..

— Спойте нам что-нибудь! Мы сильно любим, как вы поете! Всегда радио включаем,— выдохнул, не сдержав чувств, хозяин конуры.

— Пожалуйста, Михаил Сергеевичи,— подхватили стоящие рядом.— Очень просим. Порадуйте... Спойте нам...

— Споем, Анатоль Ивановичи? Как ваше мнение? — спросили Горбачевы, смущаясь.

— Народ просит, Михал Сергеевичи,— подтвердили все трое.

— Прямо не знаю,— задумался президент, стоящий слева, перебирая в размышлении клавиши,— чтобы такое спеть... Подходящее... Соответствующее моменту...

— Вода, вода — кругом вода,— напел услужливо один из Лукьяновых, чуть подыгрывая себе на балалайке.— Там начало такое, интересное: мы провожаем пароходы, совсем не так, как поезда...

— Ну, это что же за песня будет? Про отъезжающих, что ли? — пошутили Михаил Сергеевичи и подмигнули народу, дескать, во Лукьянов дурак, ничего не понимает. Политический подтекст не чувствует.

Народ встретил шутку президентов долго не умолкавшим смехом, а хозяин конуры, так тот — просто до слез, так смеялся.

Михаил Сергеевичи, выждав положенное время, подняли руки. Сразу все смолкли, опять же словно срепетировали.

— А вот эту песню, как там, не помните? — раздумывал президент, стоящий справа, подыскивая верный аккорд:

— Море встает за волной волна,
Как за спиной спина...

Лукьяновы сразу подхватили припев и двинулись, напевая, следом за Михаил Сергеевичами вдоль домиков:

— Друг всегда уступить готов,
Место в шлюпке и круг.

— А вот эту помните? — вдруг сменил музыку солист.—

— Небо, небо, небо, не-бо.
Тучами укрой родную землю...

В толпе начали подпевать, однако баян неожиданно снова переменил песню:

— Тот, кто рожден был у моря,
Тот полюбил навсегда...

— Или вот эту, чтоб товарищи военные не обижались,— улыбнулся один из Михаил Сергеевичей: «Севастопольский вальс помнят все моряки...»

Тут непонятным образом оказался на пути президента построенный духовой оркестр, который сразу же подхватил столь популярную когда-то мелодию, а некоторые из жителей хибар начали танцевать парами, женщина с женщиной, мужчина с мужчиной.

Именно в эту минуту, в суматохе и неразберихе наконец-то решился подойти к президенту русский интеллигент и попросить катер, тем более что это, вроде бы, и по теме разговора получалось — вода кругом, морские напевы, место в шлюпке, круг и многое другое, о чем уже говорилось выше.

— Михаил Сергеевич! Михаилы Сергеевичи! — воззвал наследник, вынырнув из толпы на пути пре-

зидента.— Там дети гибнут! У нас все затопило. Катер нужен! Я десять дней в городе, не могу получить транспорт. Не дают, а вода прибывает... Помогите, Михаил Сергеевич! Я...

— Вот! — широко показал на наследника президент левый, прервав музыку.— Правильно говорит товарищ...

— Мазарин,— подсказал один из фраеров.

— Вы меня знаете? — тихо выдохнул интеллигент изумленно.

— Тише, пожалуйста. Тсш...— насупился фраер и приложил палец к губам, зыркнув на бестолкового наследника.

— Да,— продолжал президент правый,— товарищ Мазарин... А все почему? Потому что все повязано. Это вопрос политический. Нужны особые полномочия... по катерам. Вы согласны со мной?

Президенты повернулись к Ивану Сергеевичу в ожидании ответа.

— Конечно... Наверно, то есть,— промямлил наследник.— Катер нужен.

— Правильно говорите! Мы с вами, товарищ Мазарин, мы с вами заодно,— заключили президенты и тут же двинулись дальше, не один же у них Мазарин в отечестве. Следом за ними захлюпали по воде сотни ног, заиграл снова баян.

— А вот эту песню... знаете? — доносился голос Михаила Сергеевича.— «Издалека долга, течет река Волга...» Или про рынок спеть? Куплеты про рынок знаете?

Иван Сергеевич продолжал стоять, ничего не понимая, посреди дороги, мешая всем. Его толкали, сдвигая все дальше от колеи, пока, наконец, интеллигент не сообразил дернуть за рукав первого попавшегося фраера.

— Так куда мне теперь? Где получать катер? — прямо спросил он.

— Идите к машинам,— бросил на ходу служивый.— Напишите подробно все... На имя Лукьянова... Вон машины стоят.

Никогда еще не был Иван Сергеевич в таком высоком обществе, надо сказать, а потому стеснялся, конфузился — с кем не бывает? Дверцы черной «Волги» были открыты настежь, на сиденьях пристроились фраера — закусывали, кофеек из фляжек потягивали, вели беседу. Кофеек сильно отдавал коньяком, но это понятно — вода, грязь, холод собачий, а тут сиди, жди, пока начальство с народом общается. Ивана Сергеевича приняли, как родного, как же — герой дня. Налили в стаканчик пластмассовый ему, бутерброд дали — сиди не скучай, пиши заявление. Иван Сергеевич так и делал, скромно пристроился в сторонке, писал, кофеек попивал, прислушиваясь к интересной беседе людей сведущих, приближенных к высоким сферам.

— Вы, Иван Сергеевич, вопрос огромной важности подняли,— с уважением заметил вдруг главный фраер.— Я думаю, большой разговор будет по этой проблеме. Да...

— По машинам,— разнеслось вдруг над бездорожьем.— Операция «Двойник». Тревога. Всем постам... На выезд...

Иван Сергеевич заметался между машинами, путаясь под ногами, ничего не мог понять, почему такая паника, суматоха.

— Куда заявление? Кому отдать, насчет катера? Вы не могли бы...— тыкался он со своей бумажкой.

Но все напрасно. Никто его не слушал. Даже те, кто только что с ним кофе пили. Смотрели в упор, не узнавая, как на врага. «Отойдите, товарищ. Мешаете, гражданин!» — и все, только один из них наспех, машинально как-то обыскал наследника и подтолкнул в спину — иди, дескать, отсюда, пока цел. Операция идет, не видишь, что ли?

А тем временем машины стремительно разворачивались, мигалки вспыхивали тут и там, фары мелькали, ослепляли со всех сторон, и посреди этого бедлама одиноко, как заяц на дороге, метался русский интеллигент, пока не услышал спасительный окрик:

— Ваня! Давай сюда, к нам...

Рядом с ним притормозил телевизионный рафик, открылась дверца, а там — старые друзья: главный писатель, Нинка — боевая подруга и собутыльник неизменный, писатель номер два. Все те же лица, господа, ну, прямо как во сне, позволим себе заметить. Такие дела...

Рафик трясло, качало, словно корабль в девятибалльный шторм, поэтому главный писатель, разливая водку в стаканы, демонстрировал истинно виртуозное мастерство, куда там Гиннесу. При том и беседа не затихала, появление интеллигента только подхлестнуло ее.

— Наивный ты, Ваня, я удивляюсь просто,— поучал главный, почему-то перейдя на шепот.— Ну, какой это Горбачев, ты сам подумай? В маске, с баяном... Три Лукьянова... Что одного мало, не надоел еще?

Нинка хмыкнула, оценила шутку.

— Так я же заявление им отдал! — в сердцах воскликнул русский интеллигент.— Откуда ж я знаю — настоящий, не настоящий. Мне катер нужен!

— Вот, то-то же... А как узнать? Вот в чем парадокс,— подмигнул главный.— Кто подойдет и скажет — снимите-ка маску, Михаил Сергеевич, позвольте лицо посмотреть? А? Я бы, например, не решился. И все так, это понятно. Поэтому невозможно проверить. Практически — невозможно. На наших глазах,—

он похлопал рукой по кассетам видеокамеры,— рождается величайшая путаница. Дух подмены, как и предсказано, кстати...

— Это точно,— вмешался второй писатель,— завтра, может быть, тысяча Горбачевых будет, а как проверить? Кооперативы торгуют масками на каждом углу. Любой купить может...

— Я не могу больше, не могу, не могу! — застонал наследник, схватившись за голову, словно она раскалывалась жестокой болью.— Что вы несете? Какие маски? Что вы путаете меня... Откройте дверь! Пустите...

Иван Сергеевич рванулся к двери, пытаясь открыть ее на ходу, но ручки, понятное дело, не было, отломана была она Бог весть когда, что и спасло русского интеллигента от тяжелой дорожной травмы.

Между тем, компания испугалась не на шутку, так как главный, похоже, рассказал о припадках наследника. Его не без труда уложили на сиденье, поливая лицо минеральной водой из бутылки.

— Все хорошо, все путем, не волнуйся, Ваня,— приговаривал главный.— Это боязнь, припадок у тебя, а мы корвалолчик дефицитный нальем, корвалолчику выпьем... Ну-ка...

Иван Сергеевич глотнул корвалол и правда попритих, перестал биться, только скулил, надрывая сердце жалостливой Нинке.

— Дети же гибнут, куда мне идти? Что делать? Я, может, не прав, не знаю, как надо... Ну, пусть скажут! Что писать, куда?

— Сделаем! — решительно заявил главный.— Надо бить в набат! Понимаешь? В набат! Общественность! Чтоб вся страна узнала, понимаешь? — И тут же крикнул шоферу: — На поле Куликово, вези Михалыч! Гони, родимый! На битву! Эх, была не была!

— Там сейчас все собрались,— возбуждаясь от собственного прозрения, зашептал главный, склоняясь над наследником.— На всю Россию набат! На весь мир!

Какой русский не любит быстрой езды? Любил ее и Михалыч, а потому рванул по шоссе так, что птицы с окрестных полей, поднявшись в испуге в воздух, долго не опускались на землю. От удивления, надо думать.

Дальнейшие события, а точнее сказать, многотрудный путь на поле Куликово запечатлелся в сознании наследника с большими провалами и весьма калейдоскопично, наподобие видеоклипа: ...волки выли на голодных ночных полях, и люди шли нескончаемо, натыкаясь в темноте на спины впереди идущих, по вязкой проселочной дороге навстречу зареву, полыхавшему в полнеба, и кто-то читал из Бердяева, что русские всегда были склонны к апокалиптическому пониманию мира, к эсхатологическому сознанию, а кто-то другой полез драться и кричал из Гоголя: строй себе выше пирамиду, бедный человек! а потом затор на развилке возник — другая колонна шла поперек дороги, загораживала, причем чудно так, все вроде как мертвые, неживые, в кольчугах и с саблями, а впереди дед двухметровый, с бородой, а вокруг развилки смех, свист, кричат деду — эй, ты, Сусанин, куда ведешь, на Куликово в другую сторону, а тот как не слышит, по грязи, бездорожью, поперек дороги ведет своих, ну, точно Сусанин, вон уже и лес чернеет вдали, не больно какой дремучий, так себе, но рентген пятьдесят будет при исправном дозиметре; все это обговорила, обсмеяла развилка и вперед, вперед, не отставай, браток, уже близко, еще чуть-чуть, а потом двор деревенский заброшенный был, хибара, маленькое оконце с пыльным стеклом, а они стучат, требуют, и больше всех главный писатель — лицо в крови, куртка порвана: налей, кричит, хозяин, ратникам перед смертным боем, а в окошке спичка разгорается и вдруг видна рожа страшная, не человечья, с клыками вампирскими, и сразу стекла летят вдребезги, ну, то-то же, знай наших, а ну, мужики, музыку давай, на смерть идем, бацай, веселей будет, а вот уже и поле Куликово, под огненным небом чернеющее, в лужах багровых зарево отражается, воронья видимо-невидимо, тучами вьются, свет застят, и народ строится на одной стороне поля, все, кто приехал, под хоругвями, с пением, тьма-тьмущая — сколько собралось, не сосчитать, а с другой стороны поля вражья сила готовится, лица противогазные, не различить, как и положено нечисти, щитами прикрываются, стволы вороненые смертно блестят, затворы угрюмо клацают; а между супротивниками, на нейтральной полосе газик милицейский разъезжает, командует, мол, не заходите на полосу, к барьеру, пока сигнал не дадут, а как будет ракета зеленая, так милости просим, сходитесь, господа, соревнуйтесь во мнениях, авось убедите друг друга, консенсус нащупаете, а между тем — за газиком другая машина грязь ковыряет, телевизионщики на ней, снимают, крутят головой во все стороны и тоже командуют, дескать, выше хоругви поднимите, а то не видно, и хор пусть выйдет вперед, поет громче; но тут взвилась над полем ракета зеленая, все вдруг побежали куда-то, и Иван Сергеевич тоже бежал в толпе, не зная куда, но краем глаза увидел: двинулись рати, загудела земля под сотнями ног, засвистели свистки милицейские, и бросился кто куда — где право, где лево — не понять, кто упал — не спасется, не упасть — главное, бежать дых в дых, спину зубами чувствуя, в ушах гул, будто кони идут, жарко пахнуло конским потом, а там гонят задние: быстрее, еще быстрее, если невмоготу, дыхалка слабая — прочь с дороги... но вот и лесок спасительный, туда, за деревца слабые, отдышаться; но что это? Топочет за его спиной некто, идет по его душу, оглянулся беглец и ахнул: всадник огромный, не человечьего вида, скакал н него, гнался за ним, за Иваном Сергеевичем, потому как вокруг более никого не было, и настигал, настигал, и улыбка страшная, каменная качалась на неживом лице всадника, и взмахнула рука его, острие саперное опуская, и медью пахнуло в лицо наследнику, и услышал

он вопль своего горла: ужо тебе! и тогда из последних сил метнулся наследник в сторону, имя Божие призывая, и, о чудо, успел, увернулся, пахнуло в лицо, как от поезда, ветром порывистым, но пронесло, и вроде бы можно уже передохнуть, ан, нет! «засадный полк, к бою!», звучит команда, и вправду ведь,— дикая мысль, как молния, озаряет мозг наследника, русского интеллигента,— ведь был засадный полк, по истории, на Куликовом, и решил исход битвы, а стало быть... что «стало быть» не успел додумать Иван Сергеевич, ибо двинулся полк на сечу кровавую, и вместе с ним двинулся в гущу боя Иван Сергеевич, и тогда-то заметил, что полк этот странный какой-то, вроде как без оружия, в основном дамочки очкастые да молодежь, но дружно идут, цепями, рука в руку, не отдернешь, и все кричат только одно слово, и слово-то это особое, от которого слезы сами текут из глаз и сердце щемит болью невыразимой: БРА-ТЬЯ!!!

IV. Финал. Пассакалия

Желтая-желтая степь и до чего яркая — просто чудо какое-то, а небо черное, да, совсем черное. Ветерок траву золотую колышет — тихий однообразный звук. Не так, как на Земле, там трава в степи аж гудит от живности: и шмели, и пчелы, и стрекозы, и кузнечики, да мало ли их, гудящих, поющих в теплой траве, и потому она на Земле звучит иначе. А тут другое. И волны другие — большие, черные, медленные, а берег пустой, ничего нет. Вот только вдали, сливаясь в желтое одноцветье, высятся руины какие-то, а может, дом брошенный, нежилой, потерявший свои прежние очертания от времени, без крыши, одни стропила торчат. И только тени в оконных проемах без стекол — черные. Желтое и черное. Вот и все цвета.

Иван Сергеевич подошел к дому со стороны моря, однако не вошел внутрь, хотя чувствовал — надо войти, ждут его там, почему — не сказать, не объяснить, но ждут. Между тем, вопреки чувству неясному этому, он спустился к воде, к самой кромке, привлекло что-то его внимание, да так, что он даже присел на корточки, рукой начал шарить по мокрой гальке. А тут и волна подошла большая, как специально, прошлась пеной по кромке, убирая лишние камешки, и тогда стало видно... Ботиночки детские, туфли, сандалии. Все однотипное, казенное, интернатское, столько раз им виденное, ношенное-переношенное.

— Не успел... Только пять минут... Опоздал... Воротиться,— повторял бесконечно одно и то же Иван Сергеевич, словно был не в уме.

Он шел по кромке, собирая ботиночки, а тех все больше и больше, уже не удержать в руках, падают, снова приходится поднимать, и дальше, по берегу, а там другие, еще и еще, кажется, и конца им нет. Весь берег усыпан ими.

— Что же это, что?! — застонал Иван Сергеевич, закричал в пустоту моря: — За что так? Зачем? Не может так быть... Не хочу! Что же это...

Но тут кто-то тронул его за плечо. Вздрогнул Иван Сергеевич, умолк — уж очень неожиданно было прикосновение это, оглянулся.

Дети стояли за его спиной. Сомнения не было — интернатские, его дети, да разве их спутаешь. Вон и Мелкопян стоит первым, за главного, говорит что-то, но почему-то никак не понять, говорит, видно, тихо, не слышно за шумом волн.

— Не кричи,— наконец дошел до Ивана Сергеевича смысл слов, а Мелкопян, между тем, приложил палец к губам и добавил чуть слышно: — Здесь Бог... Не надо кричать... Нельзя... Он здесь...

— Где... здесь? — прошептал Иван Сергеевич смятенно.

Но Мелкопян, видно, не понял вопрос, не ответил, а показал рукой почему-то в сторону дома и сказал:

— Идем... Тебя ждут...

Дети повернулись и пошли к дому, не оглядываясь, а Иван Сергеевич отчего-то сел наземь, рассыпав ботиночки, и задумался. Глаза закрыл, по груди стал водить рукой машинально, крестик искать нательный, нашел, наверно, потому как пальцы остановились, замерли. Так и сидел недвижимо. Думал... А вокруг темнело — быстро, не по-земному, пропала трава желтая, чуть светилась серым, холодным светом, затем и она растворилась, исчезла, и понял Иван Сергеевич, что он возвращается, выходит, не время ему еще. Не время...

— Не время...— произнес человек у окна.

Был он немолод, а может, постарел неожиданно, в одночасье, как бывает с пережившими горе или попавшими в аварию. А это вполне могло быть с ним — вот ведь и шрам, затянувшийся свежей розовой корочкой, неспроста на его лице, да и волосы, чуть отросшие, говорят о том, что острижен был он наголо, по-больничному месяц, другой назад. Что касается седины — трудно сказать, может, здесь, в больнице, она появилась, а может, раньше была. А за окном снежок идет, покрывает больничный двор, уголь чернеет горой возле труб кочегарки, стены облупленные, все как обычно, ничего интересного. Чего он в окно смотрит? Одному Богу известно... А между тем скрипнула дверь палаты, вошла сестра — листок какой-то в руках держит. Зашевелились люди на койках, на дверь уставились. Но сестра повертела листок в руках и объявила:

— Мазарин Иван Сергеевич, есть такой?

— Есть,— ответил человек у окна.

— На выписку.

— Вот и все событие, даже обсуждать нечего, так кое-кто глянул мельком в сторону окна да небось отвернулся тут же — эка невидаль, человека выписывают. Однако человек этот встал почему-то, прижался лбом к стеклу, зашептал что-то, вздрагивая плечами, будто благодарил за что-то, словно, к примеру, он сидел у окна и просил о выписке, а тут ни с того, ни с сего возьми и произойди. Сразу. Так, что даже не по себе стало. Впрочем, народ в палате, похоже, привык к необычному пациенту — может, у человека с нервами плохо, потому он чуть что — в слезы, бывают такие. Тем более, после травмы. Короче, никто не удивился странному поведению человека со шрамом. А он, шмыгая носом и непрерывно сморкаясь, сел на койку и стал собирать свои немногочисленные пожитки. Достал зеркальце, безопасную бритву и, окунув ее в стакан с водой, начал соскребать со своих худых, по-больничному желто-серых щек двухдневную щетину. Провел раз, другой и неожиданно, отложив бритву, погрузился в изучение своего лица. Надолго...

В полутемном подвале вода блестела на кафельном полу и запах стоял неприятный, как в отхожем месте. Иван Сергеевич получил свои вещи, разложил их на барьере-стойке, но что делать дальше — не знал, оглядывал зловонную жижу в поисках сухого места, где можно было бы одеться, но не находил такового, а посему слезы уже были готовы хлынуть из глаз и губы почему-то дрожать начали. Видно, действительно, нехорошо у него стало с нервами после травмы. А гардеробщик, сердечный человек, заметил, конечно, что пациент сильно нервный, а может, даже припадочный, и ласково так, по-отечески предложил несчастному одеться внутри гардероба, в служебном месте, в виде исключения, конечно.

Вот так они оказались рядом: гардеробщик, пожилой человек, видавший виды, и русский интеллигент. И грех было не разговориться. Что и случилось, хоть место мало располагало к беседе.

— Вот я удивляюсь даже, какие бывают случаи,— начал гардеробщик издалека,— к примеру, сестричка из вашей палаты, Александра... У нас даже женщины из столовой заметили, говорят, что это с ней, подменили будто. Может, он родственник, говорят, или по блату. Прямо чудеса какие-то, ухаживает за ним, ночей не спит, фрукты-овощи за свои деньги покупает, делает вид, что передачи ему приносят...

— Да, странно,— согласился Иван Сергеевич,— а кому это? Из нашей палаты?

— Так я ж про вас и говорю,— развеселился гардеробщик, ну, чудной пациент, точно не в себе.

— Вы уверены? — удивился Иван Сергеевич.— Конечно, Александра Николаевна очень душевная женщина, но мне казалось, она со всеми очень приветлива... То есть не выделяет никого особо...

— Как это не выделяет? — изумился гардеробщик непонятливости пациента.— Я ж говорю, все заметили. Об этом только и говорят, весь персонал говорит, а главврач наш, когда ей заявление об уходе сегодня подписывал, так прямо и спросил: вы хорошо все обдумали, Александра Николаевна? А она, значит, рассказывают, расплакалась и отвечает ему: так он же, то есть вы,— уточнил гардеробщик,— пропадет без меня. Я, говорит, не могу теперь его оставить. Куда он, туда и я... Такая говорит, судьба мне, наверное...

— Вы... ничего не путаете? Вы уверены? — переспросил Иван Сергеевич, мучительно вспоминая неразличимые в своем однообразии больничные дни и бессонные ночи.

— Для чего сочинять мне? Странный вы какой,— слегка обиделся гардеробщик.— Мне сочинять без надобности. Да небось сами сейчас увидите, небось ждет уже вас Александра в вестибюле. Наверняка ждет, она же знает, что выписка у вас...

Однако никто не ждал Ивана Сергеевича в больничном вестибюле, и он уже было решил, что гардеробщик слегка того, приврал малость, а может, разыгрывал, весельчак этакий. Поэтому наследник попрощался мысленно с печальными стенами, вздохнул, как и полагается в таких случаях, и взялся за ручку входной двери. Надо сказать все-таки, что была некая странность в размеренной жизни больничного вестибюля, а заключалась она в том, что весь персонал больницы столпился у высоких, давно не мытых окон, выглядывая наружу, ожидая какого-то важного события или приезда высокого гостя. Так, по крайней мере, подумал Иван Сергеевич и, как уже говорилось, вздохнув на прощанье, открыл входную дверь.

А на больничном крыльце, возле перил, занесенных снегом, стояла женщина, похоже, стояла давно, так как снег густо покрыл плечи и платок. Она чуть улыбнулась, увидев Ивана Сергеевича, и шагнула к нему, протягивая тетради какие-то.

— Тетради ваши. Забыла отдать,— улыбнулась она виновато.— Я заново переписала, а то почерк у меня... Ничего не поймете... И орфография...

— Александра...— как-то задумчиво, со значением произнес Иван Сергеевич.— Да, конечно... Значит, это вы? Как это возможно?.. Как...

— Пойдемте, что ли... А то стоять холодно,— смутившись, прервала она, словно опасаясь, что он проговорится о чем-то, о чем не следует говорить, нельзя.

— Идемте же,— умоляюще повторила она и взглянула, заливаясь краской, на окна больничного вестибюля.

Иван Сергеевич тоже взглянул. А там, лицо к лицу, стоял весь персонал больницы, и никто не ждал никакого гостя, а ждали все этой встречи на больничном крыльце, и нянечки небось смахивали слезу украдкой, так как на их глазах рождалась легенда о прекрасной и удивительной

любви, которая, наконец, по милости Божией, посетила и эти печальные стены и, надо думать, переживет и саму больницу, и всех служивых ее — на то она и легенда.

А между тем, две фигуры удалялись от окон, сливаясь со снегом, и уносили с собой загадку их встречи, что, может, и к лучшему. Потому, что есть вещи, о которых не следует говорить. Хотя бы из суеверия. Метафизические загадки, скажем так. И если кому Бог послал неземную любовь в буквальном смысле этого слова, то умолкнем в благоговении и не будем опошлять тайну сего факта банальностью комментариев.

Что же касается дальнейших событий, то упомянуть следует, пожалуй, вокзал. Дымно было на людном перроне, гарью несло из топок вагонов, а так как воздух сырой был, промозглый, то гарь эта особенно ощутима была. Народ плевался, ругался, однако делать нечего, дышал гарью и штурмовал вагоны. Между тем, совсем иначе вдыхали вокзальный дым герои наши. Иван Сергеевич погрустнел необычайно, затосковал взглядом, вот, странность, сказал он, только подходишь к вокзалу, еще вагонов не видно, перрон далеко, а уже чувствуешь — дымом вагонным тянет, и такая грусть на сердце сразу, не сказать... Я знаю это чувство, ответила Александра, так было всегда на российских вокзалах, и сто лет назад, то же самое, я помню... А больше нигде, в Европе все по-другому, мой друг...

А после была дорога, вагон плацкартный, скрипучий, полупустой. Стояла банка литровая, а в ней свечной огарок, на столике у окна, потому как света в вагоне не было. И проводника не было, то ли он покончил с собой от тоски бесконечного переезда с места на место, то ли запил по-черному, беспробудно, закрывшись в купе. На остановках покидали вагон пассажиры, не различимые в темноте, молча спускались из темноты вагона в темноту ночи. И все. Канули. Не найти следов, голосов не вспомнить. Как не было. А в вагон никто не садился, поэтому к середине ночи он опустел полностью. Только двое сидят у окна, в черноту метельную всматриваются, а между ними свеча горит...

Последний раз Ивана Сергеевича видели на станции Ровное, что не доезжая Козельска. Был он один, никакой женщины, как говорят, с ним не было. Дорогу спрашивал он к Оптиной пустыни, однако дожидаться автобуса не стал и пошел пешком вдоль дороги, что удивило многих, потому как до Оптиной далеко весьма, это все знают.

Между тем, странный паломник оставил дорогу вскорости и свернул к полю, уже покрытому снегом, откуда видны, надо думать, были далекие купола оптинских церквей. Там, на поле, как рассказывают, он снял шапку, перекрестился, затем стал на колени и двинулся таким образом в сторону пустыни. Говорят, автобус остановился, люди вышли — смотрели, обсуждали, однако снег густой тут же пошел, да и темнело уже, к вечеру дело было, потому фигурка его вскоре пропала за пеленой, растворилась.

Вот, пожалуй, и все, досточтимый читатель. Правда, была упомянута в тексте ко всему прочему тетрадь Ивана Сергеевича... Вернее, тетради. Что можно сказать об этом? Ну, уж это как водится, что ж это за русский интеллигент, чтоб без тетради был, без рукописи, которая не горит, без размышлений мучительных о судьбах отечества, записанных торопливо и не всегда связно, без дневников покаянных, не щадящих ни себя, ни кого другого. Нет такого интеллигента в отечестве! Потому и мы не будем грешить против истины и утверждать, что всего этого в тетрадях Ивана Сергеевича не было. Было! Но было еще и другое, что, не скрою, привлекло наше внимание более всего. Это запись беседы с человеком, с которым герой наш никак не мог быть знаком, а тем более разговаривать, так как родился гораздо позже, чем его собеседник, покинул сей мир. Однако верьте, не верьте, а в тетради такая запись имеется, и портрет собеседника, надо сказать, весьма точен: и пальцы длинные, аристократические, и лицо худощавое, и неизменная шапочка на голове. И все это на отдельном листе, чтоб выделить, надо думать, записано аккуратным почерком Александры, число стоит и время беседы указано — «третий час от полуночи». Понимая сенсационность такого признания, позволим себе процитировать эту запись без сокращений, как она есть:

«...— Вот вы говорите — прощение есть и прощения нет. Как понимать это? — спросил я тогда.

— Вот и снег идет...— отвечал он уклончиво, улыбнувшись,— опускается медленно... на правых и неправых, на виновных и оправданных, на согрешивших и раскаявшихся... И радуется сердце человеческое... Радость-то какая! Господи! Снег идет!..»

15.11—17.12. 1990 г.

Ленинград — Санкт-Петербург

От редакции

Обратите внимание на дату написания сценария, вспомните реалии перелома 90—91 годов. Сколько воды утекло с тех пор, и многое, что было сверхактуально, кажется сегодня анахронизмом. И на авансцену нашей многострадальной истории, похоже, выходят другие люди. Но кто рискнет утверждать, что «Русская симфония» завершилась? Оглядитесь вокруг. «Русская симфония» набирает силу. Сквозь поменявшийся антураж проступают черты до боли знакомые, и вопрос — доколе же, Господи?— слышится отовсюду, звучит все надрывнее.

Борис Хазанов

Путешествие из Германии в Германию

Один саксонец умер, приходит к небесным вратам, апостол Петр ему говорит: вон там наша контора, поднимешься на второй этаж, комната 247. Там тебя впустят. Он разыскал комнату, стучится и так, и этак, и кулаком, и задом — никакого ответа. Наконец, разбежался и вышиб дверь. А там стоит Иисус во всей славе и говорит: «Что, не мог подождать?»

Одного дезертира поймали, привели к королю. Фридрих спрашивает: «Как же это ты, сукин сын?.. Трясет кулаками. Тот отвечает: «Ваше величество, дела-то наши плохие. Я и решил смыться».— «Подожди,— сказал Старый Фриц,— до утра. Вот если завтра проиграем сражение, дезертируем вместе».

Одна американка хотела послушать речь Бисмарка; приезжает в рейхстаг, проходит на галерею для публики, усаживается рядом с переводчиком. Канцлер говорит долго. «О чем он говорит? Переведите!» «Терпение, сударыня,— отвечает переводчик.— Я жду глагола».

Немецкий фольклор

1

В начале века Уэллс выпустил книгу под названием «Предвидения». Книга забыта, но одно предсказание я помню. Автор «Машины времени» полагал, что к середине XX века господствующим языком в мире станет немецкий.

Лучшим достижением футурологии, возможно, было бы предвидение, что все футурологические прогнозы проваляются. Ибо они постулируют будущее, молчаливо предполагая, что будущее содержится в настоящем, как свойства треугольника — в его определении, и повторяют знаменитую ошибку Лапласа, который думал, что все, что может произойти с миром, можно вычислить заранее с помощью некоторой универсальной формулы. Прогноз Уэллса был, очевидно, сделан под впечатлением успехов Германии после ее объединения: молодая и хищная, стремительно набиравшая индустриальную мощь империя Вильгельма II начала угрожать мировому владычеству Англии. Сейчас нетрудно ответить на вопрос, почему немецкий язык не стал интернациональным. Потому что в споре о первенстве Германия потерпела поражение: проиграла мировую войну и лишилась колоний. Германия противопоставила себя миру. Она была разбита и во второй мировой войне. Она оказалась между молотом и наковальней и была разделена. Немецкий язык никогда не был распространен по всем континентам и бесчисленным островам, как английский. Грамматический строй и некоторые другие особенности делают немецкий язык более трудным для поверхностного усвоения, чем английский; один порядок слов чего стоит. Немецкая научная и техническая терминология не является интернациональной (латинской). И так далее. Вообще, двадцатый век — это не век Германии, не век Европы. Это век Америки.

«Чьим» станет следующее столетие? Будет ли оно вообще чьим-то? Мало нам постыдного краха, который потерпела на наших глазах буквально во всех своих выводах «наука о будущем». Нам снова хочется заглянуть туда, за полог времени.

2

В «Размышлениях о мировой истории» Якоба Буркхардта есть страничка о счастье и несчастье. Мы, говорит он, привыкли оценивать происшествия нашей жизни как счастливые и несчастливые; это, конечно, сугубо личный и субъективный взгляд, но подобные суждения составляются и об исторических событиях. Например: было большим счастьем, что греки отразили нашествие персов. Зато когда в Пелопоннесской войне афинян победили спартанцы, это было несчастьем. Несчастливым в исторической перспективе событием нужно считать убийство Цезаря, не успевшего завершить консолидацию Римской империи. Несчастьем было Великое переселение народов, ибо оно привело к гибели памятников культуры. Наоборот, счастьем было, что Европа в VIII веке сумела противостоять исламу. То, что германские императоры проиграли борьбу с папством, оказалось историческим несчастьем, так как привело к тирании церкви; плохо было и то, что Реформация рас-

пространилась только на пол-Европы; а вот то, что Испания и Людовик XIV потерпели фиаско со своими претензиями на мировое господство,— это было замечательно: так им и надо. Правда, оговаривается Буркхардт, чем ближе к нашему времени, тем суждения о счастливых и несчастливых поворотах истории становятся все более спорными.

Победа России над Наполеоном была счастливым событием отечественной истории. Но эта победа оттянула на полстолетия отмену крепостного права в нашей стране. Триумф союзных сил над нацистской Германией — было ли в жизни нашего поколения событие более радостное, более окрыляющее? Но оно стало и триумфом сталинизма. Разгром Саддама — разумеется, happy end; а вот то, что случилось с иракскими курдами... Распад Советского Союза — счастье или несчастье? Объединение Германии. Как его трактовать?

Конечно, слово «счастье» звучит старомодно, да и сам Буркхардт употреблял его не без иронии. Можно говорить о смысле истории, о борьбе прогрессивного с ретроградным, о росте или упадке благосостояния людей, о построении справедливого общества, наконец, об исполнении некоторого плана или Божьего замысла о мире и человечестве. Идем ли мы к какому-то финалу или кружимся на одном месте? Какая из дух моделей истории правильна: иудейская стрела или греческий круг? Или, может быть, соединение двух чертежей, спираль Гегеля: кругами — но все выше и выше? В чем высший закон истории, в чем ее тайный смысл? Тут, очевидно, мы приближаемся к самому увлекательному и самому рискованному вопросу исторической науки, к тому, что и должно оправдать ее притязания на научность — а вместе с тем делает эту научность крайне сомнительной.

Дело в том, что историософские построения обладают свойством, которое сближает их с романами. Они заражают нас чем-то лежащим по ту сторону логики. Вдобавок они обладают — это хорошо известно — насильственной тотальностью. Они претендуют на самый широкий охват истории и порабощают читателя своим авторитарным тоном, навязывая ему в конце концов под видом науки некую новейшую мифологию. Лично я думаю, что надо выбирать одно из двух: либо учиться истории, разрешая себе делать из нее более или менее смелые выводы, либо делать историю. Нам дано было испытать на собственной шкуре, каким печальным результатам приводит соединение теории с практикой.

Сейчас уже трудно представить себе восторг, которым были охвачены юные марксисты лет сто тому назад. Легче понять художественное и эмоциональное воздействие историософской рапсодии Шпенглера, но в отличие от Маркса, провозвестника великого будущего, Шпенглера окружал мрачный нимб пророка смерти. Фаустовская культура Западной Европы состарилась, впереди — гибель. Отзвуки этого пророчества докатились до нас, и одной из его импликаций была теория американского века.

3

Я затрудняюсь сказать, кому впервые пришла в голову параллель: Греция и Рим — Европа и Америка. Маленькая, изрезанная заливами и островная Эллада — а тяжеловесный Рим, господин моря и суши. Разве не напоминает это противостояние Старый и Новый Свет: Западную Европу, которая вся состоит из полуостровов между Атлантикой и Средиземноморьем, и огромный американский континент? Греция, родина философии, наук и искусств, и всему научившийся у неё, но сумевший прибрать ее к рукам трезвый и деловитый Рим. Греция, утратившая самостоятельность, растерявшая свои колонии, уставшая от своей мудрости, от своего скептицизма, Греция — пестрый клубок диалектов и крохотных государств, которые всегда ощущают свое единство и никогда не могут между собой договориться. И Pax Romana, римский мир от Африки до Британии, Рим, которому боги поручили учредить единый юридический, военный и государственный порядок и в Греции, и во всем античном мире. Тысячу раз цитированные строчки Вергилия: «Пусть другие отливают бронзовые статуи, и высекают кумиров из мрамора, и расчисляют пути планет,— ты, римлянин, помни: тебе надлежит править народами, в этом твое искусство...».

Так и казалось многим в двадцатых годах, а ещё больше в пятидесятых, когда не слишком культурная, исторически молодая, но быстро поднявшаяся до высот технической цивилизации, богатая, щедрая и могущественная Америка выглядела единственным гарантом либерализма, международного порядка и человеческого достоинства, когда она стала вооруженным опекуном обессиленной Западной Европы и должна была, как некогда Рим, parcere subiectis et debellare superbos — щадить достоинство побежденных и усмирять строптивых. Тогда, как и в 1918 году, в самом деле казалось, что наступил закат Европы.

Сегодня все выглядит по-другому. Старый Свет сделался самым благоденствующим районом земного шара, Западная Европа не только кормит себя, но буквально не знает, как заставить своих крестьян не выращивать так много пшеницы, не надаивать столько молока. Эта Европа помогает всему миру и привлекает к себе потоки эмигрантов со всех концов мира. Война утратила привлекательность для европейских наций (источником военной опасности стали малоразвитые страны), преодолена вековая распря двух наследственных врагов — Франции и Германии. Решающие духовные импульсы, прежде всего в сфере философии, гуманитарных наук, литературы и искусства, как встарь, исходят из Европы. Крушение Восточного блока открыло путь для реевропеизации восточноевропейских стран. И, наконец, главное: закрылась трещина, расколовшая сердце Европы. С рождением единого — второго после Бисмарка — германского государства мгновенно возросла геополитическая масса старого континента. «Страна святых чудес» раздвинула свои границы. Не значит ли все это, что она вновь потянула в свою сторону коромысло?

4

В Гессене, в небольшом городе Бебра, ничем не замечательном кроме того, что здесь находится железнодорожный узел, я выхожу из вокзала и жду своих друзей, немецкую чету из Рура. Обед на скорую руку в Хельзенхаузене. После чего

мы катим к границе. Строго говоря, границы уже нет. С двух сторон от дороги стоят столбы, выкрашенные в государственные цвета: красный, черный и темно-желтый, условно называемый золотым. Краска несколько облупилась. Мало кто помнит историю этих цветов. Во времена освободительной войны против Наполеона черный мундир с красным кантом и золотыми пуговицами носил павший в бою двадцатидвухлетний лютцовский стрелок Теодор Кернер, автор воинственных стихов, которого Вересаев ставил выше Дениса Давыдова.

Итак, бывшая германо-германская граница... Желтая полоса наискось пересекает шоссе. Машина подпрыгивает: сразу же за полосой начинается другой асфальт, выщербленный, кое-как залатанный. Поразительно, что разница между двумя мирами дает себя знать в первую же минуту.

Холмистая местность, сколько хватает глаз, перегорожена сеткой, видны остатки проволочных заграждений, запретных полос, уходящие к горизонту сторожевые вышки. Справа от шоссе — железная дорога, тоже защищенная сеткой. Тишина и безлюдье; впечатление, как будто мы въехали в загадочную зону из фильма Тарковского. Мы на территории первого социалистического государства на немецкой земле, как оно себя называло, государства, которое внезапно исчезло, оставив эту землю, как душа оставляет тело. Подумать только, я запросто въезжаю в страну, к чьим пределам нашему брату даже приблизиться было опасно: оглянуться не успеешь — железный капкан лязгнет зубами, и ты уже на родине, в подвале известного учреждения на площади с памятником человеку в долгополой шинели. Sic transit...

Мы в Тюрингии. Пока еще, в соответствии с прежним административным делением, это называется «округ Эрфурт». Но уже чья-то рука, не дожидаясь, когда сменят дорожный указатель, зачеркнула слово округ и начертала: Thüringen. За холмами начинаются рощи, «страшный Тюрингенский лес», как сказано в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», самом знаменитом произведении немецкого литературного романтизма. С севера подступает Гарц, оттуда шел пешком, с палкой и котомкой, геттингенский студент Гейне, направляясь в Веймар, и слушал «шум ручьев и птичий звон». Проехав еще сколько-то километров, мы делаем неожиданное открытие: в лесах не слышно птиц. Это кажется непостижимым после Западной Германии, не говоря уже о литературно-сентиментальных воспоминаниях, но если не считать городских воробьев и ворон, наблюдение наше подтвердилось в дальнейшем путешествии. Птицы покинули эти края, как некогда гномы уходили из обнищавших, охваченных смутой стран и возвращались, когда благоденствие восстанавливалось.

5

Лет пять или шесть тому назад старый товарищ, которому в первый раз разрешили съездить за границу, написал мне о своих впечатлениях: он посетил ГДР. «Теперь мы знаем, как вы живете». Я смотрел на это запустение и вспоминал его письмо. Конечно, ни для кого из нас не было тайной, что уровень жизни в бывшей Германской Демократической Республике в лучшем случае относился к уровню жизни в Федеративной Республике так, как жизненный уровень в СССР относился к уровню жизни в ГДР. Можно было понять, почему «восточным» глазам эта страна представлялась совершенно иной, чем при взгляде с противоположной стороны. Не меньше, чем Советский Союз, Восточная Германия была декоративно-фасадным государством. Может быть, стоит напомнить о том, что выражение «фасадная империя» принадлежит Герцену. ГДР была прижитым на стороне детищем восточного великана. Но никто, кажется, не представлял себе истинную меру этого родства.

Государство Ульбрихта и Хонеккера считалось образцовой социалистической страной. Когда говорили, что эксперимент повсеместно провалился, следовало возражение: а ГДР? Это была самая передовая страна Восточной Европы. Даже будто бы одна из передовых стран мира. Утверждали, что она входит в первую десятку стран, лидирующих на международном рынке. Люди рассказывали, что в ГДР нет очередей. В ГДР есть все продукты. В ГДР чистота и порядок.

Чистота и порядок, о, Господи... Но ведь в конце концов совсем не обязательно все должно быть вылизано и ухожено. Переехав французскую границу по мосту через Рейн в районе Страсбурга, видишь, что на другом берегу не подстрижена трава, торчат клочья бурьяна: другая страна, другие порядки. А что сказать о Греции, об Италии?.. Но тут вы из Германии приезжаете в Германию. И оказывается, что даже Германию можно превратить в свинарник. В Лейпциге, проезжая мимо черных от копоти домов по широким, тускло освещенным улицам, вдыхая запах бурого угля, которым здесь отапливаются все жилища, вы думаете о том, что когда-то, должно быть, это был красивый город. На месте обвалившихся балконов торчат ржавые балки. Буквально нет ни одного жилого здания, которое не взывало бы о помощи. В центре города вам попадается на глаза дом с табличкой: здесь когда-то квартировал студент Александр Радищев. Памятник старины, охраняемый законом. Берегитесь, возле памятника опасно задерживаться. А напротив высятся уже, так сказать, официальные руины, оставшиеся со времен войны. Вас, однако, ожидает худшее испытание — новые районы. Вы расспрашиваете прохожего, как проехать, и в ответ слышите охотное и подробное, как в России, объяснение на забавном саксонском диалекте. Центральная улица-дорога в квартале новостроек называется Heiterblickallee, то есть аллея Веселый Взгляд. Мрачные серо-коричневые блоки, груды мусора. Радующую взгляд аллею пересекает Platanenstrasse, улица Платанов, где нет ни одного платана, вообще ни единого кустика. Да и улицей назвать ее невозможно.

Веймар. Как не побывать в Веймаре? Тяжелый дорожный автомобиль с западным номерным знаком, качаясь и подпрыгивая, въезжает в старинную столицу крошечного великого герцогства Саксен-Веймар-Эйзенахского. Останавливаемся на пустыре. Улица Фридриха Энгельса. Неужели он и здесь жил? Колеся по стране, приходишь к выводу, что нет такого угла, где бы не проживали эти друзья. Так же, впрочем, как и Эрнст Тельман, чье славное имя преследует вас повсюду, на юге

и на севере, во всех городах и даже в самых дальних деревушках. Вылезаем... Напротив, по другую сторону дороги возвышается грязный и старый, как памятник средневековья, новый дом из шлакоблоков, точь-в-точь как где-нибудь на городской окраине в СССР. Мимо с громом, вздымая прах, катит брезентовый фургон с надписями по-русски. На тротуаре, вернее, на том, что осталось от когда-то существовавшего тротуара, стоит офицер в травянисто-зеленом кителе и разлатых штанах. Для меня, девятый год живущего вдали от родины, зрелище ошеломительное. Подойти и заговорить? Но я как-то стесняюсь. Минуту спустя едет еще фургон, и еще один. Для маленького городка поразительно массивное братское военное присутствие.

6

Все это, конечно, «западный» взгляд; а что же, собственно, мы — или «вы» — ожидали? Могло быть и хуже. Вы думали, что грязь и бесхозяйственность несовместимы с немецким образом жизни, с психологией этого народа, но нет, это тоже Германия. Правда, русскому человеку бросается в глаза, что вывески учреждений и магазинов — буквальный перевод с «советского», например: «Продукты». Или: «Товары первой необходимости». На Западе таких вывесок не бывает, по той же причине, по какой осетрина может быть только первой свежести; товары второй необходимости считаются такими же необходимыми, как и первой. Но все-таки это надписи на немецком языке. Где-нибудь на самом видном месте вы разинете рот перед гигантским панно с металлургами, землеробами, инженерами и пионерами, а в двух шагах — Fürstenzug, кавалькада князей на стене вдоль всей улицы Августа в Дрездене, который полвека назад исчез в клубах дыма и грохоте взрывов и не то чтобы возродился, но все-таки продолжает свое существование. Это та часть страны, где, как вскоре выясняется, отнюдь не умерли некоторые весьма старые традиции. Как ни странно, здесь не удалось уничтожить сельское хозяйство, здесь так и не сумели выкорчевать церковь. Здесь все еще жива прусская и протестантская мораль. Кажется, что эта часть будет попросту поглощена во много раз превосходящей ее по всем показателям Западной Германией,— поглощена и переварена. Во всяком случае, уже в ближайшие годы она «подтянется». Но изменит облик прежней Федеративной республики.

В один из дней мы останавливаемся на ночлег у одинокой пожилой вдовы, в сумрачной квартире с высокими потолками, с коридором, забитым рухлядью. Похоже на Москву тридцатых годов; и так же, как в коммунальной квартире моего детства нашей соседкой была старушка, о которой говорили, что ей принадлежала до революции вся квартира или даже весь дом, так и хозяйка квартиры в Дрездене некогда была домовладелицей.

После сорок девятого года в ГДР была установлена низкая квартплата, бедняки получили возможность жить в нормальных квартирах. Но на мизерные деньги, взимаемые с жильцов, владельцы не могли содержать свои дома, поэтому им было милостиво разрешено подарить дома государству. Что, однако, не решило вопрос о ремонте и содержании жилищ. Таково объяснение обвалившихся балконов, разрушенных подъездов, вонючих лестниц и всего прочего.

Старая дама кисло улыбается, произносятся даже какие-то обломки русских слов. Как известно, во всех учебных заведениях ГДР русский язык был обязательным предметом. Но и среди молодых людей мне не посчастливилось встретить ни одного, кто мог бы произнести хотя бы одну фразу по-русски. Ничего удивительного: мои сверстники в СССР тоже почти все учили в школе немецкий, и результат тот же.

7

Как все, она потрясена внезапными переменами и не жалеет о прошлом. Как все, ненавидит «товарищей». Вообще с языком здесь происходит примерно то же, что однажды уже приключилось с немецкой речью после войны: рухнувший режим оставил после себя искалеченный словарь. Целый слой загаженных слов, которыми невозможно пользоваться. Слово Genosse зафиксировано в памятниках литературы за много веков до возникновения рабочего и социалистического движения. «Наше слово гордое: товарищ...» Сколько времени должно пройти, прежде чем оно восстановит свое нормальное звучание и значение? Но в том-то и дело, что с правлением товарищей дело обстоит так же непросто, как и с коммунизмом в России.

В прошлом году кто-то из публицистов бросил крылатую фразу: Германия становится северной и протестантской. Со времен Реформации и Тридцатилетней войны население бывшей Средней Германии, которая с 1945 года, после потери собственных восточных земель, стала называться Восточной, конфессионально является почти исключительно евангелическим. Эти районы, за исключением Саксонского королевства, были раньше, чем западные приобретения Пруссии, объединены под прусским владычеством. Слово «пруссачество» вызывает привычные отрицательные ассоциации. Не зря каждый, кто касается этой темы, вспоминает изречение Мирабо: «У других государств есть армия. В Пруссии у армии есть государство».

Но, может быть, стоит напомнить, что кроме деспотизма и милитаризма, раболепия и палочной дисциплины, существовали так называемые прусские добродетели. Существовал der Alte Fritz — Фридрих Великий. Два с лишним века назад, в семидесятых годах XVIII столетия, он охотно принял участие в разделе Польши, отхватив изрядный кусок. И, как это ни горестно признать национальному самолюбию, под прусским королем польскому холопу жилось лучше, чем под шляхтой.

Кто такой был Старый Фриц? Маленький, подвижный, как ртуть, не знающий покоя и отдыха, уверявший всех, что сон — это привычка, от которой можно отучиться, и спавший четыре часа в сутки, король-солдат и король-полководец, но также roi charmant — обворожительный король, философ, писатель, музыкант и композитор, чьи произведения исполняются до сих пор, скептический вольнодумец, капризный деспот, вельможа, писавший и говоривший по-французски лучше, чем на родном языке, реформатор и законодатель, истинный основатель прусской Германии, которому, однако, претило все немецкое. Все, кроме немецкого, а лучше сказать, прусского чувства долга.

«Король есть первый слуга государства». И, разумеется, каждый чиновник, каждый офицер, каждый юнкер и каждый крестьянин — слуга государства. Это «государство начальств», в котором неслыханная даже для века Просвещения религиозная терпимость — отнюдь не тождественная политической терпимости — сочеталась с иерархическим и верноподданическим духом, государство, устроенное на военно-дисциплинарных началах, но по-своему справедливое, где мужик мог подать в суд на помещика и выиграть процесс, суровое государство, в котором нет места коррупции, воровству и самоуправству. Именно оно оставило в наследство нынешним гражданам Германии достаточно занудную, туповато-педантичную, но честную немецкую бюрократию.

8

Прибавьте к этому протестантскую этику с ее представлением о труде как об исполнении религиозного долга, с традицией скромного, почти скаредного и аскетического образа жизни, какого-то унылого героизма. Кочуя по городам и весям бывшей Германской Демократической Республики, вы ловите себя на еретической мысли. Да, навязанный извне, лживый и бесчеловечный строй, говорили одно, делали другое, пудрили мозги, выдавали себя за передовую державу, стреляли по собственным гражданам, то и дело — недели не проходило,— пытавшимся бежать из своей страны всеми возможными способами, по воде и по воздуху, через контрольные посты, сквозь запретные полосы, сквозь ряды заграждений, по которым пущен ток. И все же эта страна была не только слугой и союзником главного брата. Не только старательным учеником, государством-тенью, где все, от уличных вывесок, облика и образа жизни рядовых подданных до верхних ступеней власти, до Центрального комитета и «министерства любви», воспроизводило Советский Союз. Не только; ибо она была и наследницей Пруссии. Не зря в последние годы существования ГДР в поисках исторической легитимации идеологи обратили взоры к прусскому прошлому. Так стареющий правнук вдруг оказывается похож на портрет прадедушки. Через голову третьего рейха (у которого, само собой, эта страна тоже кой-чему научилась) она протянула руку в восемнадцатый век, и оттуда, как из могилы, высунулась и пожала честную длань геноссе Эриха Хонеккера старчески сухая, твердая и цепкая, как у старого князя Болконского, рука Старого Фрица.

Честную? Тут я снова вспоминаю разговоры с престарелой дамой из Дрездена, да и не только с ней. Разумеется, это только беглые впечатления. Но они не относились к числу тех, которых ждешь; может быть, это придает им некоторую объективную ценность.

— У нас был не настоящий социализм.

— Но где вы видели настоящий социализм?

— Это не имеет значения. Важно, что у *нас* его не было.

Деревенский учитель в Рудных горах, научный работник в Восточном Берлине и жена сельского пастора на севере, в области Уккермарк, самые разные люди, у которых мне приходилось жить, были более или менее едины в своем отношении к рухнувшему строю. Но их возмущали не столько принципы этого строя, сколько то, что принципы не выполнялись как следует. Проще говоря, негодование было вызвано тем, что в правительство затесались воры и взяточники.

В отличие от русского языка, в немецком слова «кормило» и «кормушка» не звучат так похоже. Коррупция верхнего эшелона оказалась ужасным открытием. Этого люди не ожидали. Воистину странный народ! Не разделяя — по крайней мере в душе — марксистское вероучение, они все-таки считали своих жалких и изолгавшихся руководителей, этих вождей, устроивших для себя жизнь в общем-то не лучшую и не худшую, чем жизнь верхушки в любой социалистической стране,— людьми долга. Они все еще думали, что живут в стране пусть не самой благоустроенной и либеральной, но возглавляемой властителем, который верен своим обязанностям — так, как он их понимает,— и подает пример истовой службы государству. То, что у нас на родине никого никогда не удивляло,— что страной правит продажное жулье,— для них было неслыханным потрясением.

9

Самоотверженные усилия, предпринятые для того, чтобы изгадить природу, не сумели уничтожить волшебную красоту Северного Бранденбурга; в глубоком молчании мы катим по тихим проселочным дорогам, мимо залитых солнцм сосновых рощ, не таких ухоженных, как на Западе, но от этого они кажутся еще милей; что-то напоминающее Россию. В деревне Шенемарк ждет священник, однако путь из Берлина оказался длинней, чем предполагалось. Едва только мы останавливаемся перед палисадником, как хозяин уже идет навстречу. В восемь часов культурное мероприятие в соседнем поселке. Мы едем туда. Концерт в церкви, два музыканта из Берлина, муж и жена, исполняют вещи XVII века. Пастор произносит вступительную речь. Публика: рабочие сельскохозяйственного кооператива, пенсионеры, школьники. После концерта мы валимся от усталости, но людям хочется поговорить, какой-то старик рассказывает о приключениях в русском плену. Поздний ужин в доме хозяина, и снова долгие разговоры о местных делах: «товарищи» пытаются удержаться на поверхности, бывший функционер школьного совета сумел устроиться учителем литературы. Пастор намерен уговорить родителей бойкотировать этого учителя.

На другой день я поднимаюсь рано. По главной улице едет трактор; деревня как деревня, каких, впрочем, давно уже нет в Западной Германии. После завтрака мы поджидаем хозяина перед крыльцом. Торжественная минута: пастор, мужчина могучего вида в просторном черном таларе и белом нагруднике, шествует в старинную шенемаркскую церковь, воздвигнутую во времена Валленштейна и шведского нашествия. В церкви холодно и пусто. После службы мы слушаем блестящую, тщательно подготовленную проповедь. «Сегодня, дорогая община, мы обратим свой мысленный взор к...» Увы, община представлена двумя пожилыми женщинами и старостой-инвалидом. Кроме нас и этой старой гвардии, никого больше нет. Проповедь на текст из Первой книги Царств:

Господь вывел отцов наших из Египетского плена, однако народ поддался гибельному искушению и стал служить ложным богам. Но Самуил не побоялся сказать царю и народу Израиля горькую правду. И вот сам Господь подкрепляет слова пророка громом небесным и будит инвалида, заснувшего на задней скамье.

10

«...Особо упорное ядро демонстрантов вновь и вновь пытается воспрепятствовать рассеянию демонстрации и нацелить шествие на объекты партии, государственного аппарата, а также служебно-административные объекты Министерства госбезопасности... В Ростоке и Лейпциге ситуация перед служебными объектами МГБ время от времени обострялась. Небольшие группы провокационно настроенных демонстрантов повторно вызывали инциденты, разжигали толпу посредством хоровых выкриков против МГБ, в том числе и с намерением спровоцировать сотрудников органов безопасности на неконтролируемые действия. Также и в других городах имели место перед объектами МГБ подстрекательские выкрики типа: «Сожгите этот дом», «Свиньи из Штази, выходите», «Бей их» или «По вас плачет веревка». Вследствие этого возникла значительная опасность для государственной безопасности и общественного порядка. Кроме того, установлено, что организаторы демонстраций частью при поддержке церковных сил все больше переходят к тому, чтобы захватить инициативу в свои руки... Подпись: Милке»

Этот Милке, бывший министр госбезопасности ГДР, сидит сейчас в тюрьме, ожидая суда за казнокрадство. Его заместитель Вольф, сын некогда известного драматурга Фридриха Вольфа, бежал в СССР. Туда же эвакуирован Генеральный секретарь бывшего ЦК и председатель бывшего Государственного совета Хонеккер, на чье имя были адресованы сугубо секретные донесения, одно из которых — одно из последних — я только что процитировал.

Пятнадцатого января 1990 года несколько тысяч человек вломились в здание Главного управления Штази на улице Норманнов в Восточном Берлине. Помещение взял под охрану гражданский комитет. В блоке VIII, центре всего комплекса, на стеллажах длиной в 18 тысяч погонных метров стояли папки с текущими делами на 6 миллионов подданных ГДР. До сих пор идет юридический спор о том, кто имеет право заглянуть в эти папки; готовится закон, разрешающий каждому гражданину ознакомиться со своим секретным делом, если оно существует: охраняемая законом тайна личных данных (Datenschutz) может быть доверена только тому, кого она лично касается. Это дает ему также возможность возбудить уголовное преследование доносчиков.

В столице свободного государства Саксония (таково ее нынешнее название) мы подруливаем к бетонной стене, которую сплошь покрывают непочтительные надписи, те самые подстрекательские выкрики. Ворота, в которые еще недавно по ночам въезжали глухо законопаченные фургоны с врагами народа, а днем — бронированные лимузины с чинами высшего и важнейшего государственного ведомства, распахнуты настежь. Входишь и думаешь: мать честная, до чего мы дожили... Но ничего особенного на заднем дворе не происходит. Видно только, что это не просто двор, а целый замаскированный квартал. Перед подъездом громоздятся пустые железные стеллажи и ящики из-под картотек. Рабочие выносят мебель, письменные столы, за которыми восседали эти вурдалаки.

Еще недавно казалось, что наше время скомпрометировало революционную идею; самое слово «революция» закономерно пополнило лексикон осквернённых слов, которые невозможно произносить без отвращения и насмешки. Может быть, черная магия слов заслонила магию цифр. И не сразу стало понятно, что события 1989 года на востоке Германии, подобно событиям 1789 года в Париже, были началом революции.

Штурм и крах цитадели — таков по традиции первый акт европейских революций. И не этот ли дивный сон мы видели всю нашу жизнь: несчетная толпа стоит на площади Дзержинского, как некогда парижане перед Бастилией. Люди не спускают глаз с молчаливых рабочих, которые что-то там делают, разматывают бикфордов шнур. В этот момент меня кто-то будит.

11

Но и 89-й, и второе октября 1990 года уже позади. Сейчас кажется — далеко позади. Одиннадцать союзных земель «старой» Федеративной Республики взяли на себя заботу о пяти новых землях. Эти пять земель — Тюрингия, Саксония, Саксония-Ангальт, Бранденбург и Мекленбург — Передняя Померания — произвели во второй половине минувшего года немногим более одной двадцатой части совокупного продукта, выработанного всей Германией. Каждый трудящийся в бывшей ГДР производит в среднем столько, сколько западный немец производил в 1950 году. Редко какое учреждение обошлось без «фактора 2» — необходимости сократить штат сотрудников по крайней мере вдвое. Редко какое промышленное предприятие оказалось жизнеспособным, и то, что, как теперь выясняется, вся страна ГДР была банкротом, который в ближайшие годы слетел бы с копыт и без всякой революции, никого не утешает: ведь все-таки как-то работали, как-то сводили концы с концами. «В Египте мы сидели у котлов с мясом...»

Восторг сменился унынием. Если так дело пойдет и дальше, к концу этого года чуть ли не половина трудоспособного населения будет получать пособие по безработице. Правда, Пять Мудрецов (эксперты пяти ведущих экономических институтов) предсказали, что критическая точка будет достигнута в ближайшее время, а к концу года начнется выздоровление. Но, во-первых, даже мудрецы могут ошибаться. Во-вторых, если предсказание сбудется, то и в этом случае число безработных в конце года дойдет в 16-миллионной Восточной Германии до 1,8 млн. Начались демонстрации, уже под другими лозунгами. В Галле федерального канцлера забросали тухлыми яйцами.

Короче говоря, произошло то, что до некоторой степени напоминает положение дел в Советском Союзе: как одряхлевший организм равно страдает и от плохой, и от хорошей жизни, и от солнца, и от дождя, так обреченное общество проигры-

вает от любой попытки поправить дела. Ветхая экономическая система не выдерживает попыток каким-либо образом ее перестроить или обустроить, ибо она в принципе не поддается реформе; ее надо просто менять.

12

Предполагалось, что произойдет второе экономическое чудо. Западное изобилие, чистота городов, блеск витрин внушали уверенность, что завтра то же самое будет на востоке. При этом как-то забылось, что и Западная Германия, прежде чем одолеть горный перевал на рубеже пятидесятых годов, брела через долину слез добрых пять лет. Забылись протесты и демонстрации против экономической политики, которую тогдашняя социал-демократическая оппозиция клеймила как заговор богатых против бедных. Если правда, что история вечно ходит кругами и вместе с тем никогда не повторяет того, что было, то к ситуации восточных земель это тривиальное наблюдение приложимо вдвойне.

Весной 1948 года, когда «отец чуда» Людвиг Эрхард взял в свои руки бразды экономического правления, население размозженной страны вело образ жизни, по сравнению с которым бывшая ГДР выглядит царством порядка и благоденствия. Разумеется, нас не удивишь никакой нищетой, никакой разрухой; и все же стоит вспомнить о том, с чего начинала Западная Германия,— в городе Франкфурте, к примеру, расчистка развалин должна была завершиться, согласно тогдашним расчетам, через тридцать лет. Дармштадт, по мнению коммунального ведомства, будет отстроен к концу столетия. Один экономический журнал подсчитал, что на существующем уровне производства потребительских товаров каждый гражданин в среднем может рассчитывать приобрести один раз в двадцать лет пару башмаков, раз в пятнадцать лет — брюки. Каждые сто пятьдесят лет — умывальник и каждую вечность одну зубную щетку.

Но эти времена были отмечены высокой конъюнктурой в Соединенных Штатах, установившейся с начала сороковых годов. Теплый ветер Атлантики пронесся над континентом Европы до Эльбы, где он столкнулся с другим ветром. На Германию пролился дождь денег. Был извлечен важный урок из последствий первой мировой войны; этот урок состоял, между прочим, в том, что Версаль проложил дорогу фашизму; западные союзники поняли, что пользоваться плодами победы так, как было принято спокон веков, как это происходило в двадцатых годах, нельзя. Нужно было дать разгромленному врагу шанс подняться. Эту задачу должен был выполнить план Маршалла, «закабаливший Европу», как утверждала пропаганда в Советском Союзе, стране, которая теперь сама мечтает о таком плане. План Маршалла дал возможность финансировать импорт сырья; остальное совершила хорошо продуманная денежная реформа, высвобождение частного предпринимательства из бюрократических пут, сознание, что иного выхода, кроме как строить все заново, нет.

Можно возразить, что история все-таки возвращается на свои круги: роль, которую Америка сыграла по отношению к разбитой и униженной Германии во второй половине 40-х годов, ныне естественным образом призвана выполнить по отношению к собственному Востоку процветающая Федеративная Республика с ее устойчиво высокой конъюнктурой, твердой валютой, ежегодным ростом промышленного производства порядка 3—4 % и экспортом, который оставил позади Японию и США. Наконец, главное упование: прославленная немецкая Leistungsfähigkeit, понятие, которое трудно перевести одним словом,— оно включает в себя трудолюбие, культуру труда и производительность. Тут, однако, мы оставляем область политики и экономики. Мы затрагиваем тему, которая, собственно, и порождает больше всего сомнений, опасений и споров. Дело в том, что то, что считается величайшим преимуществом Восточной Германии по сравнению с ее восточноевропейскими соседями, коллегами по разбитому корыту,— парадоксальным образом оказывается минусом для бывшей ГДР, оказывается барьером, ибо этот барьер слишком высок. Куда спокойней было бы «догонять», например, Португалию.

13

Некогда Георгий Федотов рассуждал о том, что за несколько десятилетий XX века русский народ претерпел метаморфозу, аналогичную той, какую древние греки проделали около IV или V века, превратившись менее чем за двести лет из эллинов в византийцев. Ту же мысль в других выражениях сформулировал никогда не читавший Федотова секретарь Центрального Комитета Жданов: «Мы, русские, уже не те, что были до семнадцатого года...»

Превратились ли немцы в восточных землях в другой народ? Нет, конечно, хотя и в ГДР выдвигался лет десять назад аналогичный тезис, и тоже в качестве самоновейшего вклада в сокровищницу идей: Хонеккер толковал о «новой социалистической нации». Оставим эту тему и подумаем лучше о том, почему жить в условиях свободы в известных отношениях тяжелее, чем жить в несвободе.

Почему? Потому что то, что принято называть гражданской и экономической свободой, означает отказ от утопических надежд, цена, которую западное человечество платит за современный образ существования. Потому что свобода личности — это бремя взрослого человека, а мы привыкли быть и считать себя подростками. Потому что свобода для населения, жившего, вопреки всяческим заверениям о самом передовом и прогрессивном строе, в прошлом веке, означает внезапный отказ от провинциальности,— все равно что вывернуть с проселочной дороги на гремящую и свистящую от проносящихся на огромной скорости лимузинов, смертельно опасную магистраль: некуда деваться, нужно нестись самому.

Потому что в свободе — тут придется выразиться несколько энигматически, хотя речь идет о конкретных и достаточно очевидных вещах, о жизни, а не о теории,— в свободе содержится ровно столько же несвободы, сколько и свободы. Ибо парадокс цивилизации состоит в том, что чем более демократическим и либеральным становится общество, чем больше возможностей оно предоставляет каждому человеку, чем выше благосостояние каждой семьи и народа в целом,—

тем сложнее становится общественная жизнь и тем безжалостней она порабощает человеческую личность своей сложностью, своим рафинированным техницизмом и изнуряющим темпом. Если можно так выразиться, западный человек (слово «западный» здесь употреблено в сугубо условном смысле, на самом деле речь идет просто о современном человеке) порабощен самой своей свободой. Из чего, однако, не следует, что эта свобода — мнимость.

Встает вопрос, сумеют ли немцы восточных земель, целое поколение, выросшее в условиях государственной опеки, под страхом слежки, в духе столь знакомой нам социалистической морали,— сумеют ли они усвоить в достаточно близком будущем эти новые для них правила игры.

14

От Берлина до Атлантического побережья Португалии примерно такое же расстояние, как от Берлина до Уральских гор. Если от норвежского города Тронхейм провести прямую линию до южной оконечности итальянского сапога, то посредине окажется Берлин. Если воткнуть в Берлин ножку циркуля и провести окружность радиусом в 2500 километров, в этот круг впишется вся или почти вся Европа. Короче говоря, Берлин — географический центр нашей части света.

Два обстоятельства определили немецкую историю: первое — срединное положение страны; второе — то, что Священная Римская империя германской нации никогда не была священной, не говоря уже о том, что она никогда не была империей. В отличие от Франции, Англии да и России Германия объединилась поздно и ненадолго, рейх протянул всего лишь 74 года. И хотя война, потоки беженцев и переселенцев перемешали население, хотя облик страны за последние полвека изменился до неузнаваемости, немецкие земли и области земель до сих пор сохранили своеобразие, до сих пор не похожи друг на друга. Подданные бывшего Баварского королевства этнически и психологически ближе к австрийцам, чем к жителям Рейнской области,— не говоря уже о «свинячих пруссаках». До сего времени немецкий язык распадается на несколько десятков диалектов, чуть ли не в каждом бывшем княжестве и курфюршестве, в каждом более или менее крупном городе говорят по-своему, а такие диалекты, как баварский, алеманский или фризский, претендуют даже на статус самостоятельных языков: от общенемецкого литературного и сценического языка они отличаются, пожалуй, не меньше, чем украинский и белорусский от русского.

До сих пор в стране нет единой, бесспорной столицы, подобной Парижу во Франции или Лондону в Великобритании, нет Рима, куда вели бы все дороги, нет города, который был бы и политическим, и культурным, и историческим общенациональным центром. Есть Бонн, городок на Рейне, где находятся правительственные учреждения; есть столицы союзных земель и города—земли — Гамбург и Бремен. Наконец, есть Берлин.

15

Чуть ли не на другой день после объединения начались разговоры о том, не перенести ли столицу в Берлин. Этот спор в конечном счете представляет собой столкновение двух государственных концепций — централизма и федерализма. Оставить главным городом провинциальный Бонн значит в большой мере подтвердить свою верность федералистскому принципу, союзу самоуправляющихся городов и областей, традиционному для Германии. Но ей хочется быть «как все»: большая, экономически мощная страна с высоким международным престижем должна иметь и соответствующую столицу. Конечно, бунд, союз земель, не исчезнет от того, что столицей станет Берлин; и все же волей-неволей государство приобретет пирамидную форму. Бонн — это горизонтальное измерение, Берлин — вертикальное.

Впрочем, все это слишком общие соображения; выдвигаются более конкретные аргументы, которые вкратце выглядят так.

Берлин. Если уж ставить вопрос о столичном городе, то это, конечно, может быть только Берлин. Берлин и был столицей Германии после ее объединения в 1871 году. До этого он несколько веков был главным городом Бранденбурга и Пруссии, которая, как известно, и стала инициатором объединения немецких государств. В Берлине жили великие писатели, мыслители, художники, архитекторы, с Берлином связаны блестящие эпохи немецкой культуры, науки и государственности. Наконец, то, что происходило в Берлине сделало его городом, не знающим себе равных.

Берлин стал символом расколотой Германии и разъединенной Европы. Почти полвека три бывших западных сектора — три четверти города — были островком демократии в тоталитарном мире. Этот Западный Берлин был блокирован, но не сдался. Берлин был городом Стены. Берлин стал центром незабываемых событий, городом многотысячных манифестаций, неслыханного восторга, когда люди плакали и обнимались на огромной площади перед Бранденбургскими воротами, когда тысячные толпы повторяли: «Мы — народ! Мы — один народ!..» И еще один довод: признание Берлина общенациональным центром будет означать, что бывшая Восточная Германия — это равноправная часть страны, а не бедный родственник, которого приютили из милости.

Теперь послушаем противоположную партию. Перенос столицы — это дорогое удовольствие. Нужно воздвигнуть целый градостроительный комплекс — правительственный квартал, создать специальную систему коммуникаций, перебазировать учреждения, переселить чиновников и обслугу с их семьями, словом, потратить тьму денег. А мы и так поиздержались. Не говоря уже о том, что экономика новых земель находится в столь жалком состоянии, что было бы странно начинать со строительства правительственных дворцов. Далее, перенос столицы на восток означает, хотим мы этого или нет, известный геополитический сдвиг. После потери Восточной Пруссии, Восточного Бранденбурга, Силезии, Познани, Восточной Померании Берлин оказался в двух шагах от польской границы. Берлин — это прусский северо-восток, всадник в треуголке на мраморном цоколе у начала Унтер ден Линден, это мерный топот сапог, хриплые коман-

ды, загнутые под прямым углом усы последнего Гогенцоллерна, вся эта фанаберия и чертовщина. Берлин был столицей и символом третьего рейха, не хватает только, чтобы он стал столицей четвертого. Он будет мозолить глаза всей Европе. Что же касается Бонна, то не такой уж это Kaff (немецкий эквивалент Тьмутаракани). Бонн — один из древнейших рейнских городов, он был заложен римскими легионерами. С XIII столетия Бонн был резиденцией кельнских курфюрстов. Бонн — родина Бетховена. Это вольный воздух Запада. Рейнская жизнерадостность и вольнодумство. В Бонне в 1949 году был принят Основной закон Федеративной Республики; Бонн — это колыбель и столица новой немецкой демократии. Бонн удачно расположен, обладает прекрасной системой коммуникаций, в Бонне все налажено. И наконец, чем плохо, если резиденцией правительства является небольшой город? Ведь не стал же Нью-Йорк столицей Америки.

16

Пока я дописывал эту статью, спор о столице решился. В пользу Берлина. Это не значит, что завтра же федеральный президент, канцлер со своим кабинетом, бундестаг, штаб-квартиры трех главных партий и вся челядь переедут на Эльбу. Все соображения против переноса столицы сохраняют силу. Тем не менее последняя точка поставлена. Восьмидесятимиллионная Германия воссоединена, если не от Мааса до Мемеля, как говорилось в песне Гофмана фон Фаллерслебена, ставшей впоследствии национальным гимном, то до Одера и Нейсе восстановлена старая прусская столица, и... что же станет теперь с нами, с Россией традиционно противостоявшей «германцам с Запада, монголам на Востоке»?

Германия объединена, а Советский Союз развалился. Германия становится чем-то вроде великой державы, а Советский Союз в отчаянии цепляется за последние остатки великодержавия. Что же теперь будет?

Мы говорили о посрамлении футурологии, и, конечно, нигде это не проявляется так наглядно, как в политических прогнозах. И вообще автор этих заметок — не политик. Одно можно сказать с уверенностью, глядя отсюда, из Европы. Мы не знаем, что будет с нашим континентом через двадцать или тридцать лет, но убеждаемся, что смысл всех ключевых терминов международной политики изменился. Многое попросту потеряло смысл. Эпоха национальных государств миновала. В лучшем случае это удел маленьких провинциальных государств. Но уходит в прошлое и время великих держав в том смысле, какой до сих пор вкладывался в это слово. Немецкое объединение 1990 года отличается от объединения 1871 года тем, что теперь оно не противопоставило Германию ее западным и восточным соседям, но влилось в общий процесс европейской интеграции. Эта Европа меняется так быстро, что у человека из России рябит в глазах.

Что касается бывшего Советского Союза, то осмелюсь высказать предположение, что национальное размежевание не имеет будущего. Другими словами, если мы хотим остаться в Европе, размежевание должно будет постепенно уступить место новой интеграции — хозяйственной, культурной и политической. Прошли времена, когда богатство и благосостояние соседа означало угрозу. Вместе с немцами мы должны будем в конце концов поздравить с немецким объединением и самих себя.

17

И все же Германия — это провинциальная страна. Все знают: прелесть этой страны — ее маленькие города.

Поедем в Наумбург. К юго-западу от Лейпцига, в долине реки Заале лежит городок, знаменитый своим собором. Если понадобится назвать, скажем, пятнадцать величайших архитектурных сооружений средневековой Европы, то среди них, вместе с готическими храмами Франции и Испании, вместе с соборами в Бамберге и Вормсе, с московским Кремлем и церковью Покрова на Нерли, будет наумбургский романо-готический собор с двенадцатью фигурами его учредителей.

Вы, конечно, уже слышали о них, видели их в детстве в каких-нибудь альбомах, а портал, не правда ли, хорошо вам знаком по копии в московском Музее изящных искусств. В подписанной местным епископом латинской грамоте 1249 года упомянуты primi ecclesiae nostrae fundatores, «первоосновательи нашей церкви»: некоему мастеру из Майнца поручено увековечить их память. Основатели жили за двести лет до того, как была составлена грамота; следовательно, строительство собора следует отнести к одиннадцатому или десятому веку.

Каменные статуи в рост человека стоят на высоких карнизах, окружая заалтарное пространство, так называемый западный хор. Мы глядим на них снизу вверх. Об этих людях сохранилось немногим больше сведений, чем о самом наумбургском мастере, чье имя неизвестно. Они живут не столько в истории, сколько в искусстве. Но мы по крайней мере знаем, как их звали. Полукругом стоят мейсенские и остмаркские маркграфы Зиццо, Конрад, мечтательный Вильгельм, похожий на миннезингера, далее Дитмар, прикрывающий нижнюю часть лица щитом, на котором написано comes occisus, то есть «убиенный граф», он и в самом деле погиб на поединке. За ним мрачный, как туча, Тимо фон Кистриц, о котором известно, что он получил пощечину от соперника и жестоко отомстил ему. Застывший с открытым ртом, точно пораженный внезапной мыслью, Дитрих фон Брена. Две одинокие дамы — Гепа, благородная вдова с покрывалом на голове и раскрытой Библией, и грустная Гербург — и две владетельные четы: слева Герман и Реглиндис, справа Эккехард и Ута.

Маркграфиня Ута фон Балленштедт стоит рядом со своим глуповатым супругом, слегка отгородившись приподнятым воротником плаща, устремив в пространство задумчиво-вопросительный взгляд. Это поразительный образ совсем молодой женщины, в чьей позе и осанке соединены достоинство и робость, настороженность и едва уловимое кокетство. И я подумал, что ради одной Уты стоило совершить все мое путешествие.

Мюнхен

Двенадцать, или Дневник XVII Московского кинофестиваля

Юрий Богомолов

Первый день комом?

8 июля

Инициаторы предполагали, что программу первого дня составят советский фильм «Сукины дети» Леонида Филатова и американский «Двери»[1] Оливера Стоуна, а судьба распорядилась иначе. Они разминулись. Вышла накладка не по вине организаторов, и картина Стоуна была показана несколькими днями позже.

Теперь, сводя обе картины на этих страницах, я всего лишь исправлю ошибку природы.

Тем более что их соседство имеет некоторый смысл.

Группа «Сукины дети»

Все начинается с того, что один патриций бегает с топором по сцене за другим патрицием, затем они выскакивают в кулисы, и преследование продолжается в катакомбах самого театра. Игра становится жизнью. Ревность вымышленного героя оборачивается ревностью артиста, исполняющего его роль. Спасаясь от праведной мести товарища, артист-любовник притворяется умирающим.

Актеры — народ доверчивый и коварный: их ничего не стоит обмануть, и они сами это делают без особых моральных затруднений.

Личная мораль — это как бы самое уязвимое место «сукиных детей» — актеров. О нем и речь в первой сцене. Но по мере того как амурный конфликт вытесняется общественно-политическим, то есть любовный треугольник сменяется треугольником производственно-социальным, мы постигаем истинный масштаб морального величия всех этих лицедеев, которых кто-то и за людей не считает.

Постигается он, надо сказать, по мере развития сюжета без особых осложнений и каких-либо сомнений. Видно, какой мужественный благородный человек пожилой актер, хотя и парторг. Как самоотверженна и душевно щедра его жена. Французские трусики украдены одной актрисой у другой не корысти ради, а в отместку за нелояльность к гонимому Мастеру. Героичен обманутый муж, неподкупен удачливый любовник...

Понятно, что все они — люди. Люди замечательные. Но не очевидно, какие они актеры.

Про актеров-исполнителей: Е. Евстигнеева, Л. Ахеджакову, А. Абдулова, В. Ильина, Л. Удовиченко, Л. Кравченко, самого Л. Филатова известно, что они артисты первоклассные. А про актеров-персонажей этого со всей определенностью не скажешь.

Как ни странно, но картина на поверку оказалась бесконфликтной. Это при обилии чрезвычайных обстоятельств и событий: словесные баталии, резкие жесты, удары в «поддых», угроза самосожжения, голодовка, смерть героя... И при всем том ощущение такое, что это игра в одни ворота с предрешенным результатом.

Герои идут от одной победы к другой. Нет ни одной схватки, которая бы не закончилась моральным триумфом «сукиных детей». Многоступенчатая лестница славы... Отповедь, которую дает коллектив своему инквизитору в самом начале — первая ступенька. Вторая — неудавшийся подкуп Горданского, потом изгнание инквизитора из театра, празднование дня рождения, наконец, капитуляция райкомовских чиновников — победа, правда, в траурной рамке, но от этого еще более значимая, весомая.

Это «Оптимистическая трагедия» нашего времени. А может быть, и «Броненосец «Потемкин»?..

Восставший театр не свергнул коммунистического самодержавия, но остался непокоренной крепостью. Его борьба явилась прологом к ниспровержению командно-административного режима.

Нам рассказан эпизод нашей революции 1905 года. Но рассказан не так, как это сделал бы Эйзенштейн, а так, как это мог бы снять Феллини.

Свет сходится клином на театре. Все в нем. Все — для него. Все — в большей или меньшей степени клоуны. Театр и место действия и форма поведения, и способ адаптации к жизни, и образ мироощущения.

Условность сценических масок — это вызов условности реального мира. Так ставил вопрос Феллини. Так решает его Филатов.

Эйзенштейн в свое время в ознаменование правого дела выкрасил в красный цвет флаг на «Потемкине».

Для Феллини фирменный знак торжества — улыбка Кабирии, которая обязательно имеет ка-

[1] Переводить название фильма «The Doors» как «Группа «Дорз», на наш взгляд, было бы наивным буквализмом. Стоун выводит идею фильма из идеи названия самой группы — «Двери», через которые герой фильма Джим Моррисон попадает в эйфорический мир подсознания. Об этом герой недвусмысленно намекает в фильме.— Прим. ред.

кой-нибудь аналог в финале каждой его картины.

Есть такой аналог и в фильме Филатова. Артисты выносят гроб с телом своего товарища во дворик перед зданием театра. Это их первый и последний выход за стены осаждавшейся крепости. За кадром слышны восторженные приветствия перестроившейся публики, дворик заливается светом, музыка играет так громко, так весело... Покойник открывает глаза, все ликуют... Потом восторги — дальше, дальше... Музыка — тише, тише. Свет — тусклее... И покойник снова в горизонтальном положении со смеженными очами. Получился вполне траурно-бравурный финал в стиле и духе великого итальянского мастера.

Получилось «Феллини+...».

Но приплюсоваться не так-то просто. Наша экономика не складывается с мировой. Наш «Мосфильм» не вполне стыкуется с «Чинечиттой». Наконец, наша мораль никак не соприкасается с моралью нормального свободного человека.

История, рассказанная Филатовым, зиждется на очень понятной подкладке — на идее эмоционального реванша.

Реванша за бесцельно прожитые годы — в несвободе,— за бессилие, за унижения, за конформизм.

Все это обидно до сих пор. И жжет позор... И хочется помахать кулаками после драки, а также пошуметь на лестнице... И сказать с высокой общественной трибуны все, что некогда проговаривалось на кухнях. И хочется переиграть ту ситуацию, те коллизии.

Если бы тогда можно было бы знать, чем все это кончится сегодня.

Мы были бы гораздо мужественнее и последовательнее. Не голодовку, так бойкот объявили бы в поддержку атакуемой властями «Таганки»...

С другой стороны, если бы все было наперед известно, и они бы себя иначе повели... Не запретили бы «Годунова», например. Не лишили бы гражданства Любимова... Может быть, вообще носа не сунули в культуру.

Но они не верили не только в загробную жизнь, а и в реальность завтрашнего дня. Они искренне убеждены были в том, что будущее состоит из бесконечно повторяющихся «сегодня».

Но и мы в это поверили, с этим согласились.

В этом наша вина, а не только беда. Если бы можно было неверие в будущее как-то искупить... Остается повиниться.

Филатову лично себя не в чем упрекнуть, и никто его не может упрекнуть — он был верен Мастеру, с риском для собственной актерской карьеры. Он побывал в положении осажденного. И не уронил себя в нем. И все-таки срабатывает нечто вроде оправдательного рефлекса. Ну хотя бы в героизации тех, кто по одну сторону баррикады, и памфлетизации тех, кто — по другую.

Это рефлекс, скорее всего, не самого Филатова, а поколения шестидесятников — униженных, оскорбленных и развращенных.

Поколения, которое сегодня не понимает, на каком оно свете живет.

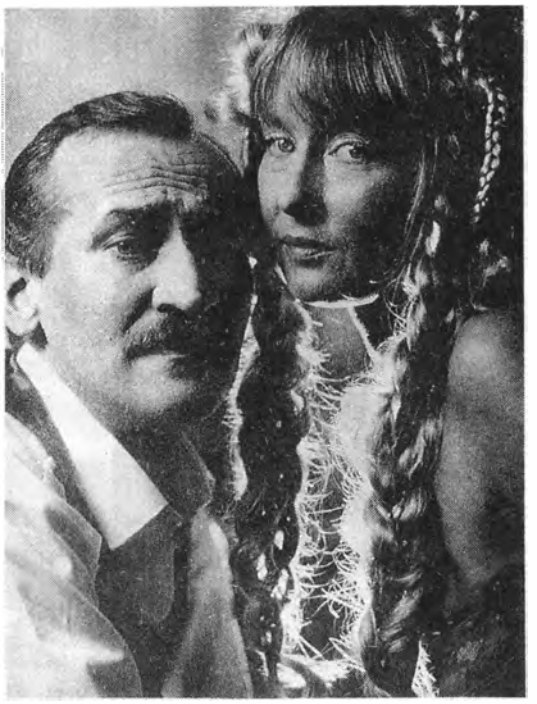
Когда Хлестаков укатил и обман раскрылся, Городничий сначала позлословил в адрес мнимого ревизора, а потом оборотился на себя: как мог он, со своим опытом принять за важного человека фитюльку, тряпку.

Вот этой самокритичности Сквозника-Дмухановского нам, шестидесятникам, недостает сегодня.

Как недоставало вчера элементарного человеческого достоинства.

То был дурной сон, который, увы, в любую минуту, хоть сейчас, может стать явью. И нет-нет да становится.

Еще не появились «Сукины дети», когда на ЦТ произошел известный антидемократический переворот — закрыли «Взгляд», разогнали ТСН. «Сукины дети» уже перестроечной поры попытались поднять народ на бойкот кравченковского ТВ. То, что получилось, можно оценивать по-разному.



«Сукины дети», режиссер Л. Филатов

Одни эту акцию считают удачей, другие — провалом. Но в ней занимательнее всего не результат, а процесс.

Интересно, кто как отговаривался от бойкота. Кто чем мотивировал свое личное неучастие в нем.

Кто-то справедливо напомнил, что когда его в свое время лишили голоса, общественность ухом не повела. Кто-то опять же не без основания обратил внимание, что бойкот — недостаточно продуманное в организационном плане мероприятие. Наконец, самый убедительный довод состоял в том, что, бойкотируя Кравченко, мы бойкотируем обожаемый нами народ, оставляем свято место пустым, а оно без нас, любимых будет загромождено черт знает чем и в результате пострадает высокая культура.

И как мало оказалось тех, кто почувствовал себя лично задетым политико-административным энтузиазмом Кравченко, лично оскорбленным, лично униженным.

Случай этот обнажил, что индивидуальная мораль, личное достоинство — как раз самое уязвимое место шестидесятника. Почти у каждого, как у Кочкарева, носовой платок наготове, чтобы утереться.

Но уже случай «19—21 августа» показал, что все не так безнадежно, что фильм Л. Филатова имеет будущее, святое правило соцреализма — выдавать желаемое за действительное — иногда

«Двери», режиссер Оливер Стоун

«выстреливает», как холостое ружье. И бьет в точку. Сукины дети вышли на баррикады.

И все равно Кабирия, а так же Чарли, чей портрет выставлен иконой в фильме Л. Филатова,— недосягаемые образцы для героев постсоцреалистического кино.

Молиться на индивидуалиста — одно, а стать им — другое.

О цене, которую приходится платить человеку за эту благодать, об опасностях и ловушках, которые его подстерегают на этом пути,— американский фильм.

«Группа «Дорз», или «Двери»

И эта картина основана на реальных и достаточно известных обстоятельствах биографии — на этот раз обстоятельствах американского поэта и певца Джима Моррисона.

Стоун снял художественную ленту, не потрудившись прибегнуть к дежурной в таких случаях условности — какому-нибудь прозрачному псевдониму для своего героя, что обеспечило бы ему большую степень свободы в обращении с такой деликатной областью, каковой является частная жизнь человека.

Впрочем, то, что показано в фильме, менее всего свидетельствует о каких-либо затруднениях у автора на этот счет. Любовные приключения реального человека продемонстрированы с подробностями, давно принятыми в беллетристике. И тут неважно, выдуманы ли они от начала до конца или всего лишь протокольно изложены.

И в том, и в другом случаях автору не оправдаться — если бы ему пришлось оправдываться.

В первом случае ему можно было бы инкриминировать подлог, во втором — вторжение в заповедную частную жизнь.

Но в том, что касается жизни и смерти лидера рок-группы «Дорз», все эти моральные проблемы кажутся по меньшей мере смешными.

Человек, который никого и ничего не стесняется, не может ждать, что по отношению к нему будет кто-то чего-то стесняться.

Личная мораль — самое неуязвимое место Джима Моррисона. Она безбрежна, как океан, на берегу которого начинается его рок-карьера.

Она начинается на лучезарном берегу цивилизации, где покой и праздник с утра и до утра, где различие между днем и ночью только в красках, в их колорите.

Джим томится перед дверями («doors»), за которыми простирается иная реальность. Она его дразнит кадрами кинохроники нацистских действ, шаманством фюрера. Адольф Гитлер смотрится как суперзвезда. Как диск-жокей.

Кино, в котором Моррисон попробовал было свои силы, не стало ключом, открывшим ему заветные двери. Может быть, только приоткрыло их.

Помог распахнуть их его поэтический дар. Посредством верлибра он проник в подсознание, сделал первые шаги в глубь этого таинственного космоса.

Погулял среди загадочных и причудливых образов-видений и вернулся.

Видения спровоцировали музыку, которая стала еще одним ключом от потаенной двери. Впрочем, с рождением группы «Дорз» она уже никому не заказана. Кайфовые прогулки приобретают массовый характер. Моррисон служит гидом, подкармливая собственные ощущения наркотиками и обретая все большую власть над толпой.

Он агент подсознательной стихии. В какой-то момент чувствует себя ее наместником.

Но это удовольствие не дармовое. За него приходится платить сознанием, одушевленностью.

Джим Моррисон сам становится «дверьми», через которые водопадом хлынул стихийный иррационализм.

Это жесткое космическое излучение, пробивающее все большее количество озоновых дыр в западной культуре.

Цивилизации за это приходится платить моралью.

Затворить двери Моррисон уже не смог. Ради красного образа-словца похоронил отца. Другого образца-видения ради трахнул свою мать.

Когда очнулся, было поздно. Себя не нашел.

Смерть, с образом которой он столько играл ся на потеху миллионам, настигла его в Париже. Не выдержало сердце, которого уже не было в живых.

Фильм Стоуна, повторяя изгибы судьбы Моррисона, не захлопывает двери («the doors») сознания. В одном из текстов Моррисона попадается загадочный образ: «смеющиеся слепые дети». Это верх бессознания, или досознания, а может быть, сверхсознания.

Сегодняшние поклонники Моррисона, возможно, все еще дети, и возможно, слепые. Но они уже не смеются.

Успех «Дверей» имеет, как мне кажется, другую природу, нежели успех группы «Дорз». Фильм заключает в себе здоровую дозу противоядия против моррисоновского иррационализма — беспощадную аналитичность.

Как сказали бы в московском метро: «Осторожно, «дорз» открываются».

Нина Зархи

Радости кинобогадельни

9 июля

Второй день фестиваля — по сути, первый: с него начинаются просмотровые будни, и сразу видно, из какой колоды предстоит организаторам раскладывать ежедневный пасьянс.

Канада, Египет, Австралия, Италия — мне достался вполне благополучный набор. Сродни обычному продуктовому заказу: праздничного гвоздя, разумеется, не положили, но пара нормальных дефицитов слегка гармонизирует неукоснительную нагрузку. С нее и начнем, с искры потухшего Ташкентского кинокостра — ленты, вывезенной из «третьего мира». Ее автор, египетский режиссер Салах Абу-Сейф известен у нас как по обзорам прежних МКФ и ТКФ («остросоциальный, чутко реагирующий» и т. п.), так и по выступлениям на страницах прежнего «ИК» в забытом ныне жанре — «отклик на приветствие генсека» вышеупомянутым фестивалям. Глупо, конечно, но многим, знаю, пригрезилось, что вместе с откликами отомрут и картины вроде «Египтянина», что во вполне цивилизованном фестивальном зале с современным экраном, звуком, кондиционером и даже жюльеном никогда больше не будут так допотопно рвать провинциальные страсти, вращая зрачками и бедрами, жать на все социальные и слезные железы, чтоб доказать заскорузлую банальность: старый и богатый всегда злодей, а старый и бедный, наоборот, праведник (тот же тезис — для страховки — нам повторят на примере молодых). Лично я авторское послание интерпретировала в том смысле, что киноопереный красавец преклонных лет значительно хуже, чем он же, но, скажем, тридцатилетний — возраст сильно сужает сферу влияния. Убедительно доносит эту мысль некогда неотразимый Омар Шариф: Рудольф Габсбургский из «Майерлинга», Юрий Живаго, теперь вот жестокосердный убийца, сельский староста из египетской глубинки — ничто не разделяет этих персонажей, лишь костюмы да годы, проклятые годы, беспощадные к мужским статям их создателя.

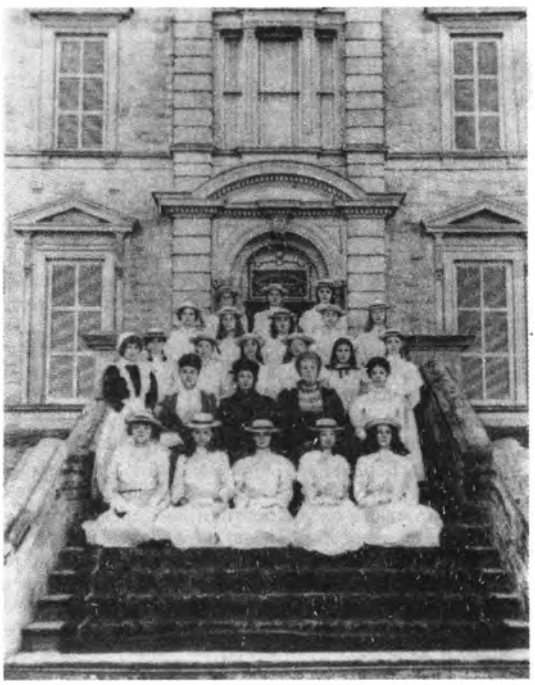
Зачем был взят в конкурс этот агитпроп?

А следующий? Впрочем, я бы и сама купилась на имя молодого канадского режиссера Атома Эгояна: приз ФИПРЕССИ в Локарно три года назад за «Семейный просмотр»; следующая картина «Роли с текстом» была отобрана в престижную программу «Неделя режиссеров» в Канне-89, а на монреальском смотре «нового кино» сам Вендерс благословил Эгояна наградой, предназначавшейся «Небу над Берлином». Хрестоматийно символический жест мэтра сегодняшнего киномышления легализовал явные следы поэтики Вендерса, отголоски его мотивов и образов в работах тридцатилетнего новичка. Многое в нем, однако, подкупало непохожестью на учителей. К тому же в «Семейном просмотре», появившемся немного раньше знаменитой ленты Содерберга, тотальное видео и даже весь триумвират — «секс, ложь и видео» — впервые были угаданы как фокус, преломляющий современное сознание. И вот в Москве последний фильм Эгояна «Страховой агент».

Тот же верно схваченный и ритмикой, и пластикой зловещий параллелизм судьбы и биографии, обреченных нигде и никогда не пересечься, та же ледяная пустота экранного прямоугольника, на который словно наклеены съемочные объекты: дом, мотель, учреждение — плоские и хрупкие декорации ненастоящей жизни, поставленные на юру, вне жизненного фона, вне движения времени. То же демонстративное отречение от сюжетного повествования: вся фабульная информация выдается в первых кадрах. Почему же такой многозначительной скукой веет с экрана?

Придумав историю о человеке, который, помогая своим клиентам-погорельцам восстановить прежнюю их жизнь в полном объеме — материальном и даже нематериальном,— так успешно входит в положение каждого пострадавшего, что теряет при этом частицу за частицей самого себя и становится немножко ими, Эгоян, видимо, за-

стеснялся простоты или назидательности замысла и всеми способами постарался его загримировать, закопать поглубже. Отказал героям в каком бы то ни было намеке на характерность, лишил всех персонажей слова — в результате немоту экрана время от времени нарушают самые пустяковые реплики, нагруженные предельным количеством символических отсылок. Так же глубокомысленны и изобразительные метафоры. Рука — крупно — на фоне пожара, пламя свечи, сжигающее фотографию какого-то дома, герой, стреляющий из большого лука, и само имя героя — Ной, вся эта вычурная метафоричность лишь обнажает слишком рассудочные, рационально выверенные режиссерские ходы. «Мои герои,— объяснял свой замысел Эгоян,— отлично знают, что они делают, но совсем не знают, почему». Неплохо. Но в кинорассказе об онтологической растерянности человека, о состоянии замешательства и духовного оцепенения создателям картины не хватило спонтанности рефлексии. Надуманность каждого экранного комментария к нормальному человеческому проявлению и бытовому поступку так бесповоротно отчуждает зрителя от героев, что отчужденность самих героев от всего, что с ними происходит, перестает восприниматься как драма, вообще теряет семантическую нагрузку и начинает казаться результатом режиссерской манерности, а то и неумелости.



«Пикник у Висячей скалы», режиссер Питер Уир

Герой и героиня «Страхового агента» — армяне. Но и этот многозначный намек («чужие», «непохожие на других») остается необязательным и формальным, хотя, судя и по признаниям, и по прежним фильмам Эгояна, выходца из армянской семьи, тема национальных корней, рода, отчего дома — тема выстраданная и творчески осмысленная. Может, режиссер хочет поработать у нас в Армении? Может, этот проект обсуждался в кулуарах фестиваля и повлиял на решение жюри, присудившего «Страховому агенту» Специальный приз — бывшую нашу серебряную награду? Хотя, прямо скажем, неожиданное для всех, это решение ставит Московский фестиваль на одну доску со всеми его «важными» собратьями. Ведь давно замечено, что существуют понятия «фильм хороший» и «фильм фестивальный», и совпадают они отчаянно редко. Бороться с этим нелепо — смотри статью А. Плахова о Каннском феномене («ИК», 1991, № 10). Жаль только, что московскому жюри не был подарен шанс поощрить реальный кинематографический риск, поддержать намек на рождение нового направления, тенденции, режиссерского имени. Пришлось довольствоваться поощрением вчерашней моды. Что ж, Канну — Канново, а Москве — что осталось с барского стола, при том, что остается-то все меньше и меньше, поскольку уже и у бар нынче совсем не то меню...

Из «пятизвездочного», разнообразного вчерашнего меню — «Пикник у Висячей скалы» Питера Уира, одного из творцов «австралийского чуда». Снятое в 1975 году и попавшее в число 50 мировых хитов, это отточенное до изысканности киносочинение на тему: саспенс, скрытая, нависшая угроза чего-то таинственного, зловещая загадочность не понятого человеком природного, нерукотворного мира могло бы, несомненно, украсить информационную программу МКФ-75 или 77. Сегодня же старый «Пикник» занял в Панораме место, которое лучше бы уступить одному из фильмов посвежее — не так уж мало их нашумело за два года, что отделяют нас от прошлого фестиваля.

Если верны известные высказывания: «стиль — это человек» или «тон делает музыку», то иллюстрировать их с успехом может Питер Уир. В экранизации романа Джоан Линдсей, основанного на подлинном происшествии — бесследном исчезновении трех воспитанниц частного пансиона и их учительницы во время экскурсии к легендарной Висячей скале,— слышны голоса английских писателей второго ряда, творивших век назад, с их простодушным метафизическим томлением и романтическими ужасами. Часы, остановившиеся ровно в полдень, когда исчезли девушки, сладостный сон, властно сваливший с ног всех разом, загробный клекот притаившейся где-то птицы, гигантская тень скалы, нависшей над землей и уходящей своей вершиной (или основанием?) в невидимую высь, откуда, кажется, и «растет» эта пугающая и одновременно манящая каменная громада,— все эти чудеса так организованы Уиром, что завораживает зрителя не сверхъестественное, а сам способ его представления на экране. В пластической, музыкальной, ритмической и звуковой партитуре фильма, в совершенстве пейзажей и портретов, снятых оператором Расселом Бойдом, есть программная самодостаточность. И потому прелестное девичье лицо в обрамлении пшеничных волос, грациозный полет тоненьких фи-

гурок через лесной ручей, солнечный свет в разное время суток, и палящий зной, и ветер, и все оттенки желтого цвета, преобладающего в австралийской природе на исходе лета,— все эти образы долго потом живут в воспоминаниях, как одушевленные участники трагедии, гораздо более интересные, чем сама трагедия и ее герои.

Все, что происходило под Висячей скалой где-то в окрестностях Мельбурна в 1900 году в день святого Валентина, так и осталось для меня там — в географической и исторической дали, в заброшенной книжке с красивыми картинками, переложенными тонкой папиросной бумагой. Но этот музейный эффект, несомненно, входил в замысел Питера Уира...

А вот последний фильм второго дня с безжалостной очевидностью предъявил публике ножницы между замыслом и результатом, разочаровав даже и поклонников его создателя Марко Феррери: похоже, громкая тридцатилетняя слава кинематографического скандалиста, экстравагантного могильщика современной цивилизации осталась в прошлом. Правда, в этом смысле «Дом улыбок» может восприниматься как еще одна дерзкая выходка режиссера, отважившегося на горький парафраз творческой автобиографии. Ведь речь он ведет о жизни приюта для престарелых, о последних шалостях, последних всплесках угасающей витальности.

Бывший шармер и эксцентричная старуха любят друг друга. Богадельня глумится над их чувством: оно дразнит, рождает зависть, оскорбляет посягательством на регламент, которому старость добровольно покорилась. Негодяй доктор наказывает необузданную бабку — он крадет у нее вставную челюсть. И тогда благородный любовник одалживает ее у прикованной к постели жены. На этом пятачке история топчется — по-стариковски, до бесконечности мусоля одно и то же. И зритель вместо едкого, злого смеха, составляющего ядро философского гротеска, обречен слушать жалкое, беззубое подхихикиванье, вызванное двумя фабульными находками, которые заменили в этой невинной комедии Феррери его прежние убийственно саркастические сюжетные опоры. Нынешние его дерзости — стариковский секс («ай да молодцы, еще могут») и вставные зубы всех фасонов, вплоть до клыков вампира.

Искусственно взбодрившись, зададимся вопросом: что же случилось с Марко Феррери? В главных его картинах основу рациональных сюжетных конструкций тоже почти всегда составлял обыкновенный бытовой анекдот. Сгущая его коллизии, используя лукавые фарсовые перевертыши привычных житейских ситуаций, он остраннял их абсурдностью масштабов, интонаций, несоответствий и т. п. и тем выводил анекдот к притче. Идиотская фабульная основа становилась мифологемой, что подчеркивалось либо бытийностью кинематографического фона (вспомним столь любимый им пустынный морской берег), либо метафорическим доведением центрального мотива до упора, когда (как, например, в «Пчеломатке» или «Большой жратве») он начинает словно бы надуваться, заполняя собой все пространство фильма и уже не оставляя места для деталей, для эмоций, для фона. В «Доме улыбок» нет этого разре-

«Египтянин», режиссер Салах Абу-Сейф

«Страховой агент», режиссер Атом Эгоян

«Дом улыбок», режиссер Марко Феррери

шения анекдота в трагифарс, вообще нет почвы для превращений: в истории про то, как у влюбленной бабки украли челюсть и ей стало стыдно целоваться, сразу задан предел: она — по определению — вызывает к сочувственной улыбке. Старость всегда жалкое и нелепое зрелище. И ничего больше: завязка и развязка изначально сходятся в одной точке, откуда ушли, туда и пришли, хотя сюжет и катится дальше, увозя героиню старательной (а у Бергмана — великой) Ингрид Тулин прочь от злого и дряхлого мира белых людей куда-то в сторону молодой и веселой Африки.

Может, «среда обитания» головного, как всегда у Феррери, сюжета подвела его своей самоигральностью, тавтологичностью по отношению к самой идее? Как бы то ни было, грустный финал: художник, привыкший ошеломлять, провоцировать обобщения, поведал тривиальную байку — из тех, что, коротая ленивые часы, рассказывают на пляже, в поезде, в больничной палате.

Нет, все-таки к одному обобщению Феррери подвел. Завершая второй день жизни Московского фестиваля, он послал нам привет из кинематографического «дома улыбок», и мы заскучали, задумались: неужели современный кинематограф теперь уже всегда будет выглядеть таким унылым и рассудительным ветераном, таким беззубым обитателем приюта для престарелых?..

Саша Киселев

Игры Снежной Королевы

10 июля

Ганс-Христиан Андерсен некогда предложил своим читателям идеальный образ «холодной игры»: Кай в царстве Снежной Королевы бесконечно увлечен складыванием имен из осколков льда. Герде его занятия не слишком по душе, но, с точки зрения культуры, ледяные грани ничуть не хуже напоенных негой лепестков роз. На просмотре картины «Ромео» (режиссер Рита Хорст) зрители имеют сомнительное счастье насладиться хрустальной прохладой голландских страстей. Трагедия происходит в артистической среде: он — актер, она — художница. А Ромео, их ребенок, умирает в утробе на шестом месяце. Такова завязка. Вопрос, который серьезно волнует авторов, отдает утомительной схоластикой — считать ли Ромео существовавшим или «мальчика не было»?

Австралийская лента «Отец» (режиссер Джон Пауэр) столь же по-австралийски отстраненно пытается сформулировать отношение общества к преступлениям против человечества. В наши годы некая женщина узнает в старике, владельце бара в далекой Австралии, палача времен второй мировой войны. Тот вдовец, у него две внучки, дочь замужем, и неоспоримых улик против него нет. Фильм балансирует между понятиями «виновен — невиновен» и интересен исключительно благодаря игре Макса фон Сюдова. В остальном — он сух и холоден; авторов занимает лишь юридическая сторона дела, но не в государственном, а в личном аспекте — настолько, насколько юриспруденция вообще может быть составляющей личности.

На этом можно было бы поставить точку. Обе картины совершенно культурны в пределах своих национальных менталитетов, обе профессиональны. В обеих напрочь отсутствуют проблески режиссерского таланта. Обе являют собой часть мирового кинопроцесса по крайней мере в силу того, что созданы в соответствии с кинематографической технологией и оказываются изображением, нанесенным на пленку. Риторику относительно попадания именно этих лент в конкурс Московского кинофестиваля можно смело опустить за ненадобностью — в конце концов подобные стенания критиков стали общим местом.

Несколько интереснее другое: обе ленты не то стесняются, не то вовсе не умеют быть разнузданно эмоциональными (что традиционно как раз для отечественного кинематографа, и к чему большинство зрителей в нашей стране приучено): по накалу страстей они приближаются к сосульке, несмотря на то, что и в фильме «Отец», и в фильме «Ромео» речь идет о роковых перипетиях. И в том, и в другом случае отправной точкой истории становится смерть, а перспективой — дальнейшая жизнь, отягощенная знанием о смерти. Однако обе ленты словно уже побывали на приеме у безупречно хорошего психоаналитика, что позволило несколько отдалиться от болезненных рефлексий, взглянуть на них со стороны, а следовательно, избежать разрушительного для душевного здоровья комплекса.

Вот эта незыблемость душевного здоровья как-то особенно поражает. Ведь в соответствии с последними исследованиями в медицине для того, чтоб быть здоровым, человеку следует иногда болеть. Ну, просто для того, чтобы организм не забывал, как это делается. В противном случае, подцепленный впервые за десяток лет насморк может ока-

заться значительно тяжелее какого-нибудь экзотического гриппа.

Обе ленты демонстрируют зрителям — кроме всего прочего — болезни совершенно здоровых людей.

Глупо отпираться: как представителя отечественной культуры и отечественной же жизни, это раздражает. Так может раздражать наличие диетической «Пепси» или сугубо серьезная информация, почерпнутая из случайно попавшего в руки западного журнала, о ежедневной норме холестерина, которая не может повредить здоровью. К сожалению, сам факт подобного раздражения — верный признак ущербности — сродни той, что загнала Солженицына пусть в американский, но лес.

И эмоции, и рефлексии не только не педалируются, а напротив, микшируются. Но и это тоже только с нашей, привыкшей к разнообразным заносам и привычной к предэпилептическому состоянию точки зрения. Вполне возможно, что авторы обоих фильмов искренне считали, что в их творениях на переживания просто небывалый урожай и снимают они «на грани фола». Мало того, возможно, так и есть на самом деле.

И поэтому картина «Ромео» старательно выдержана в проникновенно холодных тонах. Бледность и натуралистическая точность словно призваны уравновесить катастрофу депрессивного состояния, в которое попадает героиня после рождения мертвого ребенка. А лента «Отец» столь же старательно перегружена бытовыми деталями, интерьерами и групповыми сценами. И даже предфинальное самоубийство единственной свидетельницы, способной доказать свою правоту ценой собственной жизни, оправдывается максимально подробно. И создается впечатление, что все эти оговорки — по причине вопиющей бестактности пускания себе пули в лоб прилюдно, мало того — в чужом доме. Даже если это дом палача.

Безусловность каких-то мелочей вроде бытовой вежливости или ухода за зубами странным образом переводит для нас эти фильмы из разряда драм в разряд пусть и своеобразных, нам мало понятных, но «простых историй», типа телевизионных сериалов, безыскусных и затягивающих благодаря как раз полной безыскусности.

И на этом уровне вновь возникает ощущение «эффекта посещения психоаналитика». Картины носят отпечаток бесконечной вторичности, словно истории, рассказанные не первый раз, а потому утерявшие остроту восприятия, но приобретшие взамен обманчивую гладкость.

Все они в конечном счете достойны сравнения только с дежурными блюдами, приготовленными из качественных продуктов, с безупречным соблюдением всех правил — и только.

Авторам прекрасно известен весь арсенал средств, доступных при данной смете. Он использован «по максимуму» в пределах уже готовых конструкций, и все действо уже не столько творчество, сколько сбор готовой мозаики-головоломки, из которой в результате должна получиться картинка. Она и выходит. Что и требовалось доказать.

В заключение приходится признать, что и писать критическую статью на эти фильмы утомительно и неинтересно. Эта статья — лишь зеркальное

«Отец», режиссер Джон Пауэр

«Ромео», режиссер Рита Хорст

отражение фильмов. Традиционная, собранная в соответствии с инструкцией, она обязательно должна завершиться тем, с чего началась — именами, что выкладывает Кай из осколков льда, и банальными выводами. Позвольте мне воздержаться и от того, и от другого.

Ирина Рубанова

Гладиолусы и марихуана

11 июля

Ах, как далек, как необозримо далек этот день! Августовские события как бы начали новый календарь. Они если и не перевернули сознание, то так вздыбили чувства, перенаправили внимание, убрали в глухую тень все то, из-за чего совсем недавно хотелось скрещивать копья, что кажется, что произошедшее до 19 августа сегодня имеет иной образ и совсем иной масштаб. И рядовой день XVII Московского международного кинофестиваля виден нынче разве что только в телескоп. Между тем то, из чего он слагался, ни в коей мере не одноприродно небесным телам. Ни переносно, ни тем более буквально. Этим я вовсе не хочу сказать, что переворот и отпор ему вымарали из сознания многое из того, что происходило до них. Но впечатления от фестиваля сегодня — это уже исторические впечатления. В то время как в иных мирных обстоятельствах они вполне могли оставаться впечатлениями текущими. Вряд ли было бы справедливо испытывать их нашими нынешними настроениями. А потому воспроизведу дневниковую заготовку для этой статьи такой, какой она сделана по горячим следам 12 июля.

Снова жара. Потому к нам и не едут знаменитости, что на дворе жарит, а в гостиничных номерах духота. Недаром теплолюбивые народы во времена оно навещали Москву куда как охотно.

На конкурсе венгерский и итальянский фильмы — «Вот она, свобода» и «Под вечер». По ситуациям и лицам, в них «задействованным»,— антиподы. Хотя... Хотя... Оба сделаны молодыми кинематографистами. Петер Вайда — дебютант. Франческа Аркибуджи сняла свою вторую картину.

На журналистском просмотре неплохой сбор. Пришли, конечно, главным образом на Италию. Но и к венграм у нас постепенно вырабатывается уважение, правда, похоже, что неосознанное. Во время сеанса не уходят. А это для коллег-соотечественников подвиг. Однако же по окончании оказывается, что внимание это было... как бы его назвать? частное? специфическое? проходное? Картину венгра смотрели потому, что основное действие в ней протекает в злачных местах Вены и героиня — проститутка, да к тому же русская, из Союза. Сыгравшую ее Евдокию Германову окружили вниманием, какого не удостоилась бы сама Джульетта Мазина, окажись она в Москве. Все же мы патриоты, хотя и особые. Любим свое, потому что ленимся понять чужое.

«Под вечер» элементарно удержал жанром (обманная мелодрама) да Марчелло Мастроянни. Потом про венгерский фильм молчали, а итальянский дружно корили за кромешный традиционализм и облезлого Мастроянни, как оказалось, нам смертельно надоевшего. Суперэксперты (так бы их аттестовал «Коммерсантъ») В. Туровский и П. Шепотинник выставили сегодня итальянской ленте единицу. Зато двумя днями раньше «Сукиным детям» отвалили по три (из четырех возможных). Настоящие патриоты, ничего не скажешь.

Кто-то слышал, как Марта Месарош костерила отборщиков за то, что взяли «Вот она, свобода». Можно было выбрать лучше,— будто бы уверяла уважаемый член жюри. При встрече спрашиваю, соответствует ли слух правде. Соответствует, признает. Что же проглядели?— интересуюсь. Называет фильм Янчо, который уже побывал на Берлинале. У нас он в «Панораме». Я: «Еще?» Она: «Ну есть, есть». Я: «Смилуйся, назови, пожалуйста». Называет две картины двухлетней давности. Регламент, говорю, не позволяет. Она неартикулированно возражает. Так-то, господа хорошие, отборочные комиссии выбирают из того, что есть.

Стало быть, вопрос в том, следовало ли включать венгерскую картину в конкурс. Преобладающее мнение вроде таково, что не следовало. Дескать, не тот уровень. Канн, Берлин или Венеция ее бы не взяли. И я думаю, что не взяли бы. Да и не взяли. Но у нас не Канн и не Венеция. У нас Москва, фестиваль с определенными, хотя и подрасшатанными, традициями. Одна из них состояла в том, что в Москве встречались западный мир и несчастный, но во всех отношениях особый мир Восточной Европы. Ныне государственная система здесь рухнула, а «развитой социализм» и из гроба опасен. В Чехо-Словакии, Болгарии, Румынии вообще перестали делать художествен-

ное кино. В Польше и Венгрии его еще снимают, но мало, со скрипом. И нигде своих фильмов не показывают, Таги-Заде есть только у нас.

«Вот она, свобода» — первое послание из посткоммунистической страны, первое примеривание к свободе. По фильму получается, что она, эта самая свобода, не что иное, как новое разрушение, то есть новое зло. И хотя для наших идеалистических мозгов полезна информация «свобода и рай — не синонимы», я с Вайдой-2 не согласна. Уголовщина, духота, мерзости в его фильме должны заставить нас затосковать по вчерашнему дню. На самом деле свобода — это не содержание, не наполнение, это режим. Это равные возможности что для добра, что для зла. Где-то у Сергея Довлатова сказано: под лучами свободы одинаково расцветают гладиолусы и марихуана. Петер Вайда же уперся в марихуану, а шанс возделать гладиолусы даже в расчет не берет. Он, по-моему, оказался в ловушке национального художественного навыка.

Венгрия — единственная из бывших соцстран, где последние тридцать лет не было официального кинематографа. Те, кто не снимал там развлекательное кино, делали фильмы о том, что происходит за фасадом социализма, его задворках и маргиналах. Честно, впрямую показанная изнанка и была критикой режима и его доктрины.

Маленький Вайда снял «изнаночный» фильм тогда, когда ни режима, ни фасада не осталось. И художественная инерционность перекосила как идеологию картины, так и запечатленный в ней мир.

Смутное для восточноевропейца очевидно для западного человека. Свобода — это возможность выбора. Но оценка выбора, спрос с выбравшего не отменяются. «Под вечер» — это в сущности и есть сюжет и драма спроса с себя. Название, колорит, ритмы фильма — все предзакатное, потому что герой находится на том перегоне жизненного маршрута, когда полагается подводить итоги пройденного. Если венгерский Вайда избрал избыточную, расхристанную поэтику и вся энергетика его фильма возникает из этого перенасыщенного эстетического раствора, то молоденькая итальянская режиссерша самоотверженно действует на отказах. Ее режиссерское письмо на диво сосредоточенно.

Возможно, «Под вечер» и похож на семейную мелодраму, но такую, где активность обязательных по жанру элементов ослаблена присутствием элементов, родом из совсем другой оперы.

Картина рассказывает о разломе поколений вплоть до потери общего языка. Показано это в пределах семьи, а понято гораздо шире. Разлом нации по горизонтали не менее опасен, чем ее классовый вертикальный раскол. Ситуация эта в глазах Франчески Аркибуджи не свалилась с потолка, а создана в результате действий послевоенного поколения, в том числе той его части, которую составляла «левая» интеллигенция. Оттого-то режиссер как бы задерживает галоп фабулы, чтобы повнимательнее вглядеться в реакции, поступки, подробности жизни старого профессора гуманитария, которого и играет так опостылевший нашим критикам Мастроянни. Играет, по-моему, замечательно, так, как не играл со времен «Семейной хроники» и «$8^1/_2$».

Пересмотреть «левое» прошлое послевоенной Италии рвутся многие молодые интеллектуалы. «Под вечер» в том же ряду, что работы Нанни Моретти «Месса окончена» и «Красная голубка» и, как ни странно, «Похитители мыла» Маурицио Никкетти. Картина Аркибуджи, в самом деле, наверное, традиционная по языку, ювелирно отточена по исполнению и строга по социальной позиции.

«Вот она, свобода», режиссер Петер Вайда

А нам говорят «Сукины дети», «Сукины дети»...

...Прочитала эту «рукопись, найденную в Сарагосе», и подумала: а не худо ли было после того, как остынем от событий 19—21 августа и вновь обретем способность смотреть игровое кино, побродить по руинам социализма в сосредоточенном раздумье, как это хорошо получилось у итальянского режиссера Франчески Аркибуджи.

Владимир Дмитриев

Тускнеющие звезды

12 июля

Фестиваль катится к середине. С ежедневными бытовыми неурядицами и без существенных скандалов. С незаполненными залами и под унылое ворчание критиков. С новыми и не слишком новыми фильмами, появляющимися в разных залах Москвы и за некоторым исключением не становящимися предметом не только жаркой дискуссии, но даже ленивого перебрасывания двумя-тремя словами. Посмотрели — и с плеч долой, вновь на горячие столичные улицы, к пустым магазинным прилавкам, к надоевшему выяснению служебных и семейных отношений, от которых только и можно спрятаться, что на фестивале. А он-то и не дает приюта, и хочется поэтому послать к определенной матери и городские власти, и тех, кто не сумел толком выстроить обещанный праздник, и заодно всех заправил мирового кинобизнеса, подсунувших нам разную тягомотину. Ведь и третьего дня так думали, и позавчера, а сегодня, ругая себя последними словами, опять бредем в зал, хоть и знаем, что ничего хорошего не покажут. А мы все ждем и ждем. Кино — оно ведь как наркотик: и вредно, и опасно, и последствия могут быть самые непредсказуемые, но оторваться невозможно. Так и существуем.

За несколько недель до фестиваля дядя Сэм, наплевав на перестроечную эйфорию, учинил нам пакость, которой от него, по правде говоря, не ожидали: объявил бойкот взаимным кинематографическим связям. Телевидение испугалось, видеосалоны, в значительной степени возглавляемые бывшими ответственными комсомольскими работниками, в лучших традициях идеологической борьбы на враждебные выпады внимания не обратили и продолжили развращать неокрепшие луши заокеанским насилием вкупе с ужасами и порнографией, руководство в очередной раз развело руками, пресса захихикала, а фестиваль оказался в положении достаточно сложном. Можно было, глотая слезы, пережить отсутствие лент Буркина Фасо, Кот д'Ивуара, Сейшельских островов, Гватемалы, даже, хоть сердце рвалось из груди, Корейской Народно-Демократической Республики, но без Америки и праздник не праздник, и радость не в радость, и вообще тоска. Черная туча меланхолии опустилась на Отборочную Комиссию, к которой и я имел честь принадлежать, в умах наших рождались самые немыслимые проекты вроде кровожадной идеи полностью лишить зрителей Нью-Йорка и Лос-Анджелеса права смотреть советские картины, и когда фирма «Двадцатый век — Фокс» неожиданно смилостивилась и не сняла с конкурса принадлежащий ей фильм «Блестящий ход», радости не было предела. Эта лента и открыла конкурсный вечер 12 июля.

Вообще-то особого повода для восторга не было. Судебная драма, без всякой выдумки срежиссированная Майклом Эптидом, скучно традиционна, поскольку опирается на многократно использованное и лишена всякого желания как-то переосмыслить и придать новое измерение широко известному. Огромные лестницы Дворца правосудия в Сан-Франциско, холодные холлы с устремленными ввысь колоннами, наполненный любопытствующими зал заседаний, комната судьи, окаймленная книжными шкафами с фолиантами законов и прецедентов, кабинеты адвокатов с широкими столами, на которых удобно размещаются бумаги, фотографии и вещественные доказательства... Весь этот мир закона и справедливости столько раз использовался в американском кино, что можно без особого труда предсказать мизансцены и укрупнения, сюжетные ходы и монтажные стыки, горечь сомнения и радость победы. Далеко не нов и фабульный изыск: отец и дочь, оба адвокаты, защищают на процессе позиции противостоящих сторон, причем отец, прогрессист-шестидесятник по нашей терминологии, горой за интересы потребителей, а дочь, расчетливый представитель новой формации, считает для себя выгодным неправедными путями спасать от справедливого возмездия автомобильную корпорацию. Этим малопривлекательным делом молодая женщина грешит почти до финала, но в результате благородство и родственные чувства берут верх, и она подставляется под умелый ход своего отца, давая тому возможность одержать победу.

В конечном счете картина опирается на то консервативное мышление соцреалистического толка, которое мощно вторглось в американское кино с приходом к власти президента Рональда Рейгана. Скучные и длинные истории, утверждение примата семейных ценностей, убежденность в неразрывной связи поколений, смыкающихся в объятиях на фоне государственной морали, дозированная критика и безграничная сентиментальность — таковы вехи, которые были расставлены на протяжении восьмидесятых годов, и ни одну

из них не миновал режиссер, на каждом столбе отметился, во всех необходимых случаях резину пожевал — и сделал ленту, которая исчезает из памяти почти сразу, а если и будет вспоминаться, то вперемешку с десятками подобных, когда одну от другой и отличить невозможно.

Жаль здесь только Джина Хэкмена, незабываемого полицейского Попайя из «Французского связного» и специалиста по подслушивающим устройствам Гарри Каула из известного нашим зрителям «Разговора». Постаревший, уставший, потерявший внутренний кураж, он играет в «Блестящем ходе» очень профессионально, но напоминает антикварные часы с проржавевшим механизмом: пару раз на пару минут еще хватает темперамента, воли, остроты, а затем что-то ломается — и идет вялый проговор текста, искусственная динамика, равнодушное выполнение школьных этюдов. Невесело, конечно, но одно утешает: если б не Хэкмен, вообще смотреть было бы не на что. И на том спасибо.

Если американский фильм принципиально традиционен, то швейцарская лента «Отныне и навеки», вторая конкурсная картина сегодняшнего дня, изначально авангардна, сделана с применением новейших технических средств и является по жанру компьютерной забавой из жизни покойников. Правда, покойники в последние годы так активно заполнили мировой экран, что, вероятно, и здесь можно усмотреть определенную традицию.

Молодой режиссер Самир, уроженец Ирака, с детства живущий в Швейцарии и ставший вполне европейским кинематографистом, с удовольствием играет в искусство электронной эры, соединяя любовь и политику, миф и бульварщину, разнузданность видеоклипа и благонравную эстетику «папиного» кино. Мешает ему одно: ограниченность дарования. Чтобы работать так, как пытается работать он, надо обладать талантом Жан-Люка Годара (что снял — то и есть кинематограф, даже всемирный хаос гармонизируется), или профессионализмом Фрэнсиса Форда Копполы (реалии жизни и реалии искусства прорастают друг в друга, создавая новое образование, живущее по своим законам), или, допустим, культурой Жана Кокто (миф Орфея, перенесенный в современность, не теряя в значимости, усиливается щемящей интонацией текущего бытия). И поскольку этого нет, из ленты Самира незамедлительно вылезает банальность, условность, назойливая дидактика, тот скучный постмодернизм, от которого уже скулы сводит, а он претендует на глобальное обобщение. Не могу обвинить режиссера. История студента-террориста и парикмахерши, убитых одной полицейской пулей, попавших в загробный мир и получивших отсрочку, чтобы, подобно Орфею и Эвридике, доказать на Земле свою любовь, рассказана с предельно возможным для него уровнем выдумки и напряжения. Вот только чуть больше скромности не помешало бы. Да и вряд ли компьютерные экзерсисы следует решать на уровне детских игр.

И еще два фильма были представлены в Центральном концертном зале, на этот раз в рамках «Панорамы». Поначалу нельзя было понять, почему ни с того, ни с сего зрителю предложили полюбоваться на польскую картину «Га, га, слава героям», опус 1985 года, который и тогда, на мой взгляд, смотреть было невыносимо, а уж сегодня тем более. Малоизвестный у нас и не по заслугам возвышенный на родине режиссер Петр Шулькин, манерный экспрессионист нашего времени, в очередной раз поставил якобы злую, и на самом деле скучную и маловразумительную антиутопию, действие которой разворачивается на неизвестной планете, антураж и быт которой не столько восстанавливают, сколько пародируют атмосферу немецких лент двадцатых годов. Шесть лет назад в фильме можно было прочитать антисоциалистические намеки, эзопов язык совмещался в нем с фигой, вылезающей из кармана, но сейчас, летом 1991-го....

«Блестящий ход», режиссер Майкл Эптид

И все-таки смысл в показе был. Не успели исчезнуть с экрана заключительные титры, еще не потянулись зрители в буфет концертного зала, как на сцену вышел знаменитый Даниэль Ольбрыхский, корифей польского кино, любимец нашей публики, исполнитель главной роли в картине Шулькина. И сразу все забыли про фильм. Толпа бросилась вперед, впопыхах оттесняя большую актрису и известного критика, десятки рук с бумажками и ручками потянулись за автографами. А он, приподнятый над всеми, шутил на хорошем русском языке, рассказывал о своей жизни, давал обещания, принимал цветы, опускался на корточки, чтобы поцеловать восторженную почитательницу, словом, делал то, что положено в такую минуту. «Спасибо, что вы есть!»— выкрикнула немолодая женщина, и слезы радости хлынули из ее глаз. Кто знает — может быть, этого воспоминания ей хватит на всю жизнь. Уже пора было начинать следующую картину, уже занервничали служители, уже и Ольбрыхскому нужно было торопиться, а его не отпускали. Хотелось слушать и слушать его, хотелось молиться и аплодировать, хотелось еще хоть на миг продлить то волшебное состояние, когда не нужно ни искусства — учебника жизни, ни искусства развлечения и вообще не нужно искусства. Достаточно того, что есть Он.

Швейцария еще раз присутствовала на фестивальном экране этого дня, поскольку приняла посильное участие в создании советского фильма «Панорамы» — экранизации романа Федора Михайловича Достоевского «Униженные и оскорбленные» режиссером Андреем Эшпаем.

Дело не мое, а профессиональных литературоведов разбираться, в какой степени эта картина соответствует духу и букве знаменитого первоисточника и есть ли необходимость в настоящее время в подобной академической интерпретации. На мой взгляд, нет, но скажу о другом.

В ленте главную женскую роль сыграла Настасья Кински, «звезда» не самой первой величины, однако занимающая достаточно заметное место в «небесной» иерархии наших дней. Можно было предположить, что, заполучив ее, режиссер именно на Кински сделает основную ставку, даст ей самые выигрышные куски, в ином, нежели прежде, ракурсе высветит ее дарование, пробивая таким образом брешь в стене мирового кинопроката. Иначе зачем огород городить? Получилось же нечто странное: «звезда» снята настолько невыразительно, настолько поверхностно, настолько не по делу, что если не знать о том, что это сама Кински, никому и в голову не придет восхищаться ее дарованием. Есть в этом что-то обидное и бессмысленное. Но разве только в этом?

Инна Соловьева

Заметки без названия

13 июля

В конкурсном показе «Мадам Бовари» Клода Шаброля с Изабель Юппер в заглавной роли и «Бесшумный порох», фильм из Югославии, снятый Бато Ченгичем по собственному сценарию.

При раздаче призов Изабель Юппер наградили за лучшую женскую роль, что вполне разумно, поскольку работ более заметных вроде бы не было. За лучшую мужскую роль наградили двух исполнителей из югославского фильма, Мустафу Надаревича и Бранислава Лечича, что заставляет пожать плечами. Может быть, каждый из них сам по себе хороший актер, но в тяжеловесном, самоуверенном и несамостоятельном фильме Ченгича их таланта решительно не было видно.

Если и стоит говорить о новом югославском фильме про партизанскую войну, то разве как о примере достаточно характерном, сопоставляя его, допустим, с тем, как автор исторической документальной пьесы о расстреле царской семьи в Екатеринбурге «И аз воздам», меняя минусы на плюсы, сохраняет приемы и технику исторической документальной драмы Михаила Шатрова. Очень в нашем духе: не принимать в расчет, для каких целей строилось здание, и полагать, что в церковь запросто можно вселить клуб — и vice verso.

Гадая, как присуждался приз, по-братски поделенный между слабым исполнителем роли патриота-офицера и слабым исполнителем роли фанатика-коммуниста, легко вычислить роль члена жюри Душана Макавеева с его репутацией гения и enfant terrible с его влиятельной шаловливостью. Не потому ли, что тонкость его озорства в случае с «Бесшумным порохом» никого не задела, Макавеев тут же уговорил жюри пойти на шаг, скандальность которого била в нос, и сам, не выходя из «России», сосватал у кого-то миллион рублей в поощрение дальнейших экспериментов автора мексиканского «Домашнего задания» (приз «Специальное упоминание жюри»).

«Домашнее задание», благодарение Богу, шло не в мой день. И — еще раз благодарение Богу — сюжет Флобера обрабатывал не поощренный миллионом Хайме Умберто Эрмосильо.

«Мадам Бовари» — картина почти щегольская в своей почтительности к предмету экранизации, к роману девятнадцатого века, к натуре девятнадцатого века. Перечитывая Флобера, Шаброль, кажется, тоньше и искренней чувствует не то, что выделяло писателя из его литературного соседства и делало эстетическим диссидентом, но его принадлежность эпохе. Точно так же в истолковании центрального персонажа для режиссера всего естественней фиксировать то, в какой мере эта девушка — дочь своего простоватого отца и воспитанница монастырского пансиона, в какой мере эта красивая молодая дама — жена своего доброго мужа-доктора. Когда-то Коонен и Таиров воспели трагическую чуждость героини и ее городка, воспели несовместимость, дали Эмме с ее трагедией пронестись сквозь все здешнее, раня грудь и ломая крылья. Для фильма Шаброля, достаточно чуткого и нежного, несчастье мадам Бовари не ближе к трагическому, чем несчастье Шарля Бовари, который ведь тоже умрет — разоренный, выселенный из дому, раздавленный всем случившимся, или чем несчастье их осиротевшей дочки.

В финале Камерного театра говорить о чем-то после смерти Эммы было бы странно; в финале Клода Шаброля необходим достаточно долгий закадровый рассказ о смерти Шарля и о прозябании девочки. Впрочем, режиссер ничего не выворачивает наизнанку и не превращает «Мадам Бовари» в «Попрыгунью» (хотя это не более противоречило бы материалу романа, чем превращение «Мадам Бовари» в «Грозу»). Привлекает спокойствие чтения и скромность режиссерских маргиналий. Точнее сказать, такое экранное чтение может привлечь, но может и раздражить своей непритязательностью.

Ни сильным, ни крупным, ни новым фильм Шаброля не назовешь. Но это хороший средний фильм. Фильм культурной почвы. Занимательно, что в кинокультуре Франции служить среднему уровню, его высоте способны те, кто в свой час был — повторим уже употребленное выше слово — диссидентом. Речь не о том, как мятежник под старость ретроградничает; речь о том, как созданное мятежом укладывается в культурном слое, если мятеж не был пуст и ложен.

Вне конкурса в «Панораме» 13 июля шло «Раскаленное небо»[1] Бернардо Бертолуччи.

Это не подверстаешь в общий разговор. При том, что навык все подверстывать и на все тратить (не тратить) одинаковое усилие пишущей руки подчас изумителен.

Читаем аннотацию на «Раскаленное небо». В ролях Дебра Уингер, Джон Малкович и Джилл Беннет, 1990, цветной, 138 минут. «Классический любовный треугольник, но на земле Африки. Трое европейцев: муж с женой и их общий знакомый. Муж, чувствующий, что чувство между ним и женой начинает разрушаться, пытается скрыться с ней в глубине континента, где вскоре умирает. Одинокая обессиленная женщина пытается начать новую жизнь, попадая в стан бедуинов. Новые люди, новая любовь... Сил вернуться в Европу нет, а Африка с ее непр вычной культурой не принимает...» Многоточия принадлежат автору аннотации.

Стоит ли обращать внимание на этих «чувствующих, что чувство...», ловить ли на том, что Кит, Порт и их спутник приезжают вовсе не из Европы — да смотрели ли вы хоть начало, там же в первых кадрах не просто Нью-Йорк, а как бы его манхэттенская визитная карточка с небоскребами, и табличка на перекрестке Пятой Авеню и Пятьдесят первой стрит взята крупно?.. Стоит ли — давая описания — доказывать, что меньше всего тут перед нами «классический треугольник» и меньше всего то, что случается с Кит после смерти мужа, все ее фантастическое, плавное, мерное странствие в бесконечных, прекрасных песках можно принять за попытку «начать новую жизнь». Если и стоит, то разве ради того, чтобы оценить, в какой невнимательный мир сегодня выходят фильмы, подобные этому фильму наследника великих итальянцев. Как им, этим фильмам, и ему, их создателю, должно быть трудно. И как они —

[1] Более точный перевод названия фильма «The Sheltering Sky» — «Под покровом небес». В некоторых европейских странах он шел под названием «Чаепитие в Сахаре».— Прим. ред.

Зара Абдуллаева

Домашнее задание

Комментарии к девизу

XVII МКФ

Если бы эту заметку про фестиваль и артистов я писала в более глухое или унылое время, то можно было бы ограничиться старым приемом. Описать, скажем, техничность, холодность и отменные костюмы Изабель Юппер в роли мадам Бовари. Или неистовое женское и актерское бесстрашие, сверхжизненную силу Ингрид Тулин в «Доме улыбок». Или шоковую самоубийственную энергию Вэла Килмера в образе рок-звезды Джима Моррисона. Или деликатную, как бы погашенную — на сей раз не экстравагантную и не заштампованную — исполнительскую манеру Мастроянни в фильме «Под вечер», где «нулевое» качество стертой личности героя обнажило идеальный актерский инструмент нашего старого любимца. И обязательно сказала бы о филигранной внутренней подвижности фон Сюдова в роли фашистского палача, скрывающегося спустя годы под маской пресного буржуа (фильм «Отец»). Я бы описа а его нордическую бесстрастность, его колючий, умный, беспощадный взгляд, его подчеркнутую элегантность, его старые безвольные руки, физиологичность и неэмоциональность его реакций, его застывшую пластику, скупость выразительных средств, мощь старого волка. Я бы привела мои любимые слова о нем Бергмана: «Стравинский сказал однажды нечто очень верное. Я слышал его спор с Блюмдалем о «Лулу» Берга. Они спорили по поводу певицы. Стравинский говорил, что она плохо исполняет роль Лулу, потому что сама слишком вульгарна. Блюмдаль возразил ему:

(Продолжение см. на с. 55)

«Бесшумный порох», режиссер Бато Ченгич

«Под покровом небес», режиссер Бернардо Бертолуччи

«Мадам Бовари», режиссер Клод Шаброль

разом и высокомерно, и терпеливо — являются, чтобы делать свое.

Бертолуччи в самом деле остался наследником и в права наследования введен. Одна из первых проблем наследника — как быть с доставшимся тебе.

Однако ничуть не лучше было бы, если автор аннотации, чуя, что про классический треугольник он лепит явно не то, сочинил бы нечто в ином роде: «Бертолуччи вводит в свой фильм традиционные мотивы, взрывая их. Он вольно дает любые цитаты, отсылая то к стилистике и проблемам африканских новелл Хемингуэя, то к предвоенным лентам Дювивье, так же использовавших ритм уступами спускающихся к морю арабских разбойничьих кварталов Алжира («Пепе ле Моко») и одиночество беленых казарм Иностранного легиона в пустыне («La Bandera»), то к поэтике Антониони (об Антониони заставляет вспоминать не только мотив подвижных песков пустыни, останавливающих всякое иное движение, как в фильме «Профессия: репортер», но и мотив безнадежных, так и не соединяющих мужчину и женщину объятий, в «Раскаленном небе» снятых так же с огромного расстояния, как то было в финале «Ночи») — с тем, чтобы по законам постмодернизма разбивать всю эту избыточную наличность — от «классического треугольника» до символики человека в пустыне — и, разбивши, развлекаться обломками, ностальгически или издевательски комбинируя их в новых игровых связях». Подобная аннотация вряд ли была бы ближе к естеству картины, нежели та, которую тиснули в фестивальном каталоге. Бертолуччи в «Раскаленном небе» ничего не разбивает и ни с чем не играет.

Это на редкость серьезный фильм. Серьезный и в своей серьезности чуждый агрессии.

Сила без агрессии — вот что чем дальше, тем в большей мере становится свойством Бертолуччи, чертою его зрелости. Он все меньше ударяет зрителя. Совсем не язвит. В его композициях слышится подчас классическая мерность. Переход к воздушным длиннотам, составляющим центр картины, готовится с первых кадров. В этих кадрах незаметно, но неизменно и томительно срезался верх, возникал низкий потолок — в буквальном и не в буквальном смысле. Когда этот потолок приподнимется наконец, перестанет быть плоским, станет куполом неба,— под этим куполом оживет нлоть вещей: на базаре в оазисе их разительно много, они неотличимы от действительно живого (плоды и страус). До этого — если припомнить — вещей вообще не было видно или они не стоили взгляда, неся лишь фабульную обязанность. Был бумажник, который меж оплаченных восточных нег вытаскивала обитательница шатра, а американец через несколько минут брал себе обратно; были бутылки шампанского, которое пили в поезде Кит и ее спутник; его манатки, которые она охапкой совала ему из своей двери в его; ложка, которой Кит пробует кормить умирающего; шприц. Впрочем, не забыть бы «вещи» в чисто дорожном смысле слова: вещи, багаж, чемоданы. Сколько вещей? Все ли вещи? С последним чемоданом Кит после смерти мужа выходит из форта на караванную тропу.

Подчас кажется, что предмет — тщета попыток

движения. Герои пересекают Атлантику — камера дает почувствовать железную неподвижность высокого борта, от которого отходит к причалам лодочка. В лодочке не встать. Трудно встать и в вагоне, где едет Кит. В машине, куда пригласили попутчиками, тоже лучше не шевелиться — не прикоснуться бы ненароком к такому же потному, как ты сам, соседу на неприятно мягком сиденье. Велосипеды, лежащие на песке. Автобус, который ходит через день и завтра не придет. Грузовик, на который тебя не берут. Нарастающая, смертная необходимость тотчас уехать. Замкнутость человека внутри движущегося, духота. Кадры внутри автобуса: смахивай не смахивай мух, ими все покрыто. Такое уж место, пока его не минуешь — мухи.

Без спору, символичность в глубине этой истории туристской поездки, превращающейся в странствие, заключена; но в глубине же! Извлеченная, она разложилась бы на свету. Повествовательность и внятность фабулы так же оберегают ее, как манера, заданная актерам: сдержанный и исчерпывающий психологизм, безошибочность как основа стиля. Без переливов и без контрастности, но коротко и в точку.

О формах авторского присутствия. В прежних фильмах Бертолуччи оно столь резко выражалось насмешкой, презрением, гротескным или отчаянным ходом. Он ли не мог излить всю желчь на этих беглецов от самих себя, на банальность их попыток «сменить обстановку», цену которым они сами знают. Но сцена Кит и Порта во время их велосипедной прогулки в пустыню снята с той серьезностью, которая здесь выглядит эквивалентом сочувствия и сострадания (чего у Бертолуччи нет — того нет). Так же снято начало болезни, нарастающее отчаяние Кит, нарастающий судорожно-деятельный ритм, тот самый, которому подчиняешь себя в минуту, когда положение безвыходно, но не признаться же в том, не согласиться же.

Нет минуты, когда надо бы сказать: режиссер слит с персонажем или хотя бы рядом с ним. Но сила понимания стоит сопереживания.

Среди задач, которые ставит критику этот фильм,— задача определения его координат. Какое место у него на карте сегодняшнего кинематографа? Какое место у него на карте, отмечающей путь режиссера?

Мало художников, к чьей биографии понятие пути приложимо в большей мере, чем к биографии Бертолуччи. И мало художников, для кого тема пути, тема изменений, на которые способен, если не обречен, человек, давала бы материал для столь острых вариаций от фильма к фильму, от саркастического конспекта жизни конформиста — к эпосу-парадоксу «Двадцатого века» — к «Последнему императору» — к «Раскаленному небу».

Наверное, надо бы пересмотреть «Конформиста». Мы читали с экрана эту историю «предательства на каждый день» как историю позорно-социальную, и вряд ли она была задумана иначе. Но сама тема изменчивости человека, помимо аспектов политических и бытовых, полагает еще и аспекты бытийственные. От фильма к фильму у Бертолуччи бытийственность однажды им избранной темы проступает явственней, диктуя свой язык.

«Господи, мы знаем, кто мы такие, но не знаем,

«Но ведь Лулу — это самое вульгарное существо на свете». А Стравинский в ответ: «Да, и именно потому, что она такая, ее должна играть актриса, в которой нет и намека на вульгарность, но которая умеет изображать вульгарность». То же самое я ощущаю, работая с Максом фон Сюдовым».

Я бы кадр за кадром, боясь пропустить малейшую деталь, описала выдающуюся работу Пшоняка — Корчака в фильме Вайды. Я бы говорила об отсутствии сентиментальности, «соплей» и пережимов; об еврейской интонации и жесте; о чисто профессиональном, не только человеческом, благородстве; о разных пластических вариантах поведения с разными партнерами; о едва ли не сценических подробностях и едином дыхании роли...

Но теперь все это не то чтобы скучно — от всего этого воротит.

Анемия фестиваля была связана не только с тем, что нас презрели «звезды» экрана (София Лорен в роли мамы и в юбке девочки как бы спародировала наши ожидания). Не с тем, что было «нечего смотреть» — было, если хотелось. И не с тем, что фестиваль перестал компенсировать отсутствие бурной общественной жизни, что произошло лелеемое эстетами отъединение искусства от политики, «мух» от «котлет». Это как будто нормальное размежевание свершилось. Но «мы не в Чикаго, моя дорогая».

Ведь дело не в том, что фестиваль по праву стал принадлежать любителям кино, что прочие свои потребности человек мог удовлетворять в других местах и на других мероприятиях. А в том, что наше всеобщее подкожное гниение испортило воздух, обесточило как любителей, так и нелюбителей кино.

Августовские события нарыв прорвали.

В наших ущербных, но и роковых условиях не предчувствовать этого в июле было невозможно.

Московский фестиваль проходил в этом году с обновленным, если воспользоваться любимой лексикой нашего руководства, девизом «Салют актерам мира». Он был мгновенно осмеян и по ходу дела забыт. Но спустя ровно месяц заново прозвучал — при всей своей неизбежной беспомощности — как скрытый пароль, чуть ли

(Продолжение см. на с. 57)

чем можем стать»,— говорит безумная Офелия. Ее слова стоят вопроса ее возлюбленного. «Быть или не быть?» Быть или не быть — это зависит от нас. От нас ли зависит, чем мы можем быть? «Говорят, сова была раньше дочкой пекаря». Тоже из «Гамлета».

Возможность превратиться в то, чем никогда не предполагать бы стать, изменчивость, подвижность, податливость — все это не обида ли для нашей целостности? Привычно унизителен деформирующий нас социальный нажим. Не менее унизительно, что человек деформируется при всяком отсутствии чужого нажима: слабеют — вроде бы сами по себе, да и впрямь сами по себе — внутренние связи, внутренние структуры; ты неузнаваемо выветрен, изжился, рассохся. Унизительно знать, как знают это герои «Раскаленного неба», сколько пошлости в расчете на туристскую поездку, на то, что в Африке — или еще где-то — в новой обстановке обретешь себя целостно прежним или целостно новым. Как не понять озлобления, с каким Порт обрекает себя на такую пошлость и в первую же ночь в Алжире идет за порцией «встряски» — с сутенером к его вороватой герии.

Не вживающийся в своих персонажей Бертолуччи глубинно вживается в философские вопросы, которые подымаются навстречу художнику из глубины материала. Кроме конформизма и нонконформизма есть ведь и нечто иное: подвластность миру и судьбе. Приятие этой подвластности не только не унизительно (как унизительна подвластность измельченным и притязательным общественным формам), но возвращает масштаб и простор.

Конформистом ли звать того, кто скажет о себе: «И сам, покорный общему закону, переменился я...»

Но знать бы еще, что есть поистине общий закон. И чему должно, а чему мерзко покоряться.

Можно закончить завитушкой: вот была покорна судьбе, что вытянула, то и взяла, и в награду получила фильм Бертолуччи, о котором — думать и думать. Но завитушки тут не идут. Действительно, тут еще думать и думать.

Мирон Черненко

За синдромом — синдром

14 июля

С каждым годом писать о фестивале становится все труднее, не говоря уже о том, что писать — еще полбеды, а вот смотреть фильмы — это полторы беды с лишком.

Впрочем, на долю каждого из нас приходится всего один фестивальный день, так что при желании можно было все остальные одиннадцать провести в задушевных беседах с разноязычными приятелями, а при случае напроситься к ним на соответствующие зарубежные фестивали, где фильмы ничем не лучше, чем в Москве, а денежные знаки куда весомее, не говоря уже о качестве и количестве харча и отсутствии тараканов в отеле... К сожалению, придется признаться, что в этом деле я почему-то не преуспел — то ли по возрасту, то ли из-за жары, то ли из-за возросшей конкуренции подросшего поколения, и охватить директоров всех международных кинофестивалей, оказавшихся в гостинице «Россия», мне на этот раз не удалось...

Тем не менее фестиваль прошел хорошо, особенно по количеству приемов, из которых особо гастрономическое впечатление произвели на меня праздники, учиненные Российской товарной биржей, объединением «Фора-фильм» и Гильдией советских киноактеров; а также по завидному постоянству давно и подробно знакомых кинематографических фигур, непринужденно передвигавшихся с полными тарелками от одного стола к другому, чтобы затем, прожевав и откашлявшись, сообщать миллионам телезрителей свое благородное негодование по поводу пира во время чумы.

Я отдаю себе отчет в том, что впечатлительный редактор сейчас спросит меня: а при чем, собственно, здесь фестиваль, где фильмы, люди, тенденции? Где ваши оценки? И будет прав, ибо все это, конечно, главное, хотя к самому фестивалю имеет отношение весьма отдаленное.

Так вот, фильмы — вот они, два в конкурсе, два в «Панораме». Один из Индии, два из Соединенных Штатов, один из Франции. Типичный фестивальный день, 14 июля, фестиваль гуляет на воде, плывет по течению, гости пляшут и поют, а здесь, в Москве, для прессы и немногочисленных кинобомжей идет в Центральном зале, с девяти тридцати утра снятая в далеком Хайдерабаде режиссером Б. Нарсингом Рао картина «Пыль человеческая», которая — скажу, забегая вперед,— не получила на фестивале ровно никакого отклика, что было обидно не только для режиссера, но и для меня лично, ибо за фильмом этим я летал в далекий Мадрас, что в штате Тамил-

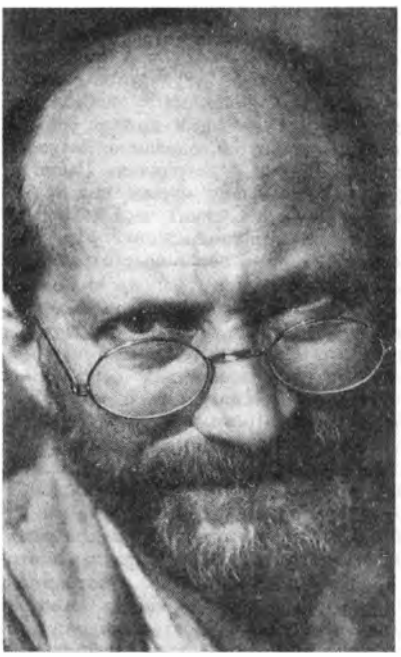
над, на фестиваль индийских фильмов, где отсмотрел около тридцати картин, из которых достойной показалась мне именно эта — своей жесткой, совсем не индийской графикой, полным отсутствием традиционных мотивов национального кинематографа. В самом деле, ни тебе песен, ни тебе танцев, один неприкрытый, нищенский, обнаженный быт трущоб гигантского города, в котором затерялась пара молодоженов, отправившихся сюда, чтобы заработать сотню-другую рупий на покупку земли у себя в деревне. Спору нет, я далек от мысли считать эту картину выдающейся, но тот факт, что в стране, где в прошлом году был побит абсолютный мировой рекорд кинопроизводства — девятьсот семьдесят фильмов,— картина Б. Нарсинга Рао была признана лучшим фильмом сезона, говорит о том, что именно так, в соединении жестокой мелодрамы (муж увлекается радостями большого города, вовсю изменяет своей безропотной половине, а затем уходит совсем, оставив ее на поругание и погибель похотливому нормировщику) с современной кинематографической пластикой можно сохранить национальный колорит и проблематику и в то же самое время естественно вписаться в общий кинематографический процесс, интегрирующий популярные жанры в аналитический, раздумчивый кинематограф самого высоколобого европейского мышления.

За индийской картиной зрители конкурсной программы могли увидеть ленту еще более неожиданную, как принято говорить, «не укладывающуюся в рамки», более того — абсолютно противоречащую всем представлениям о том, как должна выглядеть очередная работа ведущего американского соцреалиста Оливера Стоуна («Взвод», «Сальвадор», «Уолл-стрит» и «Рожденный четвертого июля»). Не откажу себе в удовольствии заметить в первых же строках, что на просмотре «Дверей» я испытал редкое в своей долгой карьере критика (а может, и вовсе единственное) злорадство: ну, слава Богу, наконец-то, вот тебе... Ибо должен же был Стоун когда-нибудь снять картину, в которой останется один на один с кинематографом, без высокого покровительства благородной политической темы, чтобы обнаружить наконец всю банальность своего художественного мышления, одномерность драматургии в попытке просто и без идеологических затей выстроить нормальную человеческую биографию. Это при том, что герой картины «Двери» один из королей американской рок-музыки Джим Моррисон, фигура совсем не простая, он — один из родоначальников современной поп-культуры с ее культом секса и наркотиков, «рисковой жизни», постоянно и навязчиво рифмующейся со смертью, с назойливой и вызывающей поэтизацией самой смерти как цели искусства, существования, высшей духовности.

Должен сказать прямо, что «Двери» были для меня, пожалуй, самым отвращающим впечатлением фестиваля, ибо назойливый идеологизм картины, тщательно обернутый в цыганские лохмотья постмодернизма, постоянно вызывал в памяти какие-то совсем уж непристойные воспоминания о предшественницах картины Стоуна — «Компо-

не как камерная репетиция грандиозного исторического действа с участием «звезд» в традиционных и новых амплуа.

«Не хотелось бы, чтобы все это,— передала мне моя подруга слова художника, сказанные им близ Белого дома в ночь с 20 на 21 августа,— стало темой высокого искусства». Все это действительно слишком серьезно и одновременно, кажется, чересчур



Войцех Пшоняк в фильме «Корчак»

эффектно, чтобы быть запечатленным в «сакральном» искусстве.

Дурные профессионалы потерпели крах. И когда Горбачев признался, что абсолютно доверял Крючкову, так как не считал его настоящим профессионалом, то он оказался, как выяснилось, прав.

Крепкому профессионализму не хватало самостоятельной режиссерской концепции и на фестивальной программе, где Мастроянни играл не у Феллини, фон Сюдов — не у Бергмана, а Филатов не у Любимова.

(Продолжение см. на с. 59)

зиторе Глинке», «Белинском» и «Мусоргском». Спору нет, по этой канве нетрудно вышить какие угодно критические узоры — например, о вьетнамском синдроме, якобы пронизывающем этот фильм, как и все картины Стоуна,— хотя, видит наш кинематографический бог, Стоун напичкал свою картину таким количеством синдромов, что вьетнамский среди них не лучше и не хуже прочих.

Однако дело не в конкретном этом разочаровании, дело в том, что «Двери» были последней надеждой, и после того, как они наконец добрались до Москвы, стало ясно, что надеяться фестивалю более не на что.

Причем уныние и безысходность программы были свойственны не только ее конкурсной части. Даже в программе информационной, в «Панораме», которая прежде была куда разнообразнее конкурса, ситуация складывалась немногим лучше. Доказательством тому две картины «моего» дня.

Первая из них — фильм к юбилею, к отгремевшей пару лет назад, а до нас добравшейся лишь сегодня двухсотой годовщине Великой Французской революции: «Австриячка» Пьера Граньe-Дефера, стилизовавшего фильм под театральное действо — четыре последних часа из жизни королевы Франции Марии-Антуанетты, той самой, которой благодарные подданные отсекли голову... Тюремная камера, сцены неправого революционного суда, приговор, подготовка к казни и сама гильотина на площади, изредка перемежающиеся на экране благолепными сценами «мирной», дореволюционной поры, в которых нынешняя узница выступает как любящая мать и жена, никак не вмешивающаяся в государственные дела...

Одним словом, типичнейший продукт нынешнего советского умонастроения, полагающего любую революцию исторической несправедливостью, развязанной неизвестными, но вполне темными и разрушительными силами, а всякий «ансьен режим» — невинным агнцем, отданным на заклание агрессивному и кровожадному плебсу, руководимому интеллигентными выродками нации. «Австриячка», подобно картине Стоуна, оставляет ощущение такой же тягостности — из-за заданности тезиса, лежащего в основе и заявленного с первых же кадров со всей безапелляционностью.

Любопытно, что относится это не только к картинам, которые я назвал бы «идеологическими», при всей сомнительности этого термина, но и к тем, которые принято считать «коммерческими», примером чему — американская лента «Красавчик Джонни», поставленная режиссером Уолтером Хиллом.

«Красавчик Джонни» из категории имеющих широчайшее хождение простодушных американских сюжетов, «оплодотворенных» для оригинальности глубокомысленным философическим гарниром. Два не слишком удачливых гангстера сговариваются с более ловкими коллегами взять банк. Операция удается, однако в конце ее удачливые расстреливают своих подельцев и исчезают со всей добычей. Один из расстрелянных выживает и начинает охотиться на беглецов, добиваясь в конце концов своего, но ценой собственной жизни...

Знакомо? Знакомо. Однако Хилл осложняет ситуацию: выживший Джонни болен какой-то кошмарной хворью, отчего лицо его превратилось в страшную маску. Хитроумный полицейский инспектор решает использовать этот шанс, чтобы покончить и с удачливыми, и с самим Джонни. По его наущению и, вероятно, за счет полиции Джонни делают множество пластических операций, в результате чего под уродливой внешностью обнаруживается писаный красавец и мы, наконец-то, получаем возможность лицезреть знаменитого Микки Рурка. Именно в этом, неведомом никому виде, герой втирается в доверие к бывшим коллегам, вершит справедливый суд, но гибнет в конце, успев принять свой прежний облик, чтоб доказать исходный тезис: никому не дано сменить кожу, выйти из собственной шкуры и т. д. и т. п.

В результате, внимание зрителя мечется между стремительностью фабулы и заторможенной раздумчивостью философических диалогов, что не идет на пользу ни тому, ни другому, аккуратно и бесконфликтно вписываясь в логику всего воскресного дня на экране центрального фестивального зала.

Правда, говорят, что самое интересное происходило в Киноцентре и во Дворце молодежи, куда я так и не попал за недостатком времени, сил и веры в то, что на фестивале еще что-то можно увидеть...

Людмила Донец

Мальчик и море

15 июля

Глубокого удовлетворения по поводу главной награды фестиваля не наблюдалось.

Олег Янковский, председатель жюри, держа слово по ТВ во «Времени» после вручения фестивальных призов, словно извинялся: «Что ты там ни говори, но это исповедь»...

Официальный рейтинг «Пегого пса» в оценке критиков был убедительно высок. Фильм шел с

большим отрывом от других, «звездность» его была яркой. Но те же критики в личных беседах упоминали о фильме меланхолично. Словно выставляли свои оценки на безрыбье, по принципу «другие еще хуже». Говорили, что фильм архаичен, что это римейк «Нанука на Севере» Флаэрти и что вообще «Голый остров» Кането Синдо много лучше. Словом: «Ну, ничего, ничего, старайтесь, я на вас не сержусь...»

Однако заметим для начала, что сами параллели тем не менее определяли место фильма в силовом поле культуры. Классической культуры кинематографа. Напрашивается вывод, что Карен Геворкян стал классиком, не будучи современником. Ну, что ж, и такое бывает. Редко, но бывает.

Возможно, критический настрой к фильму был вызван критическим настроем ко всей советской жизни, а значит, и к советскому кинематографу — что ж в нем, право, может быть хорошего? Мы уж так уж, как-нибудь. Если прежде обзор нашего кино был фанфарным, случались лишь крохотные, едва заметные недостатки, то теперь кривая ухмылка не сходит с губ критики и публики. Примечательные фильмы даже как бы раздражают. Портят чистое, безмятежное пространство трагедии. Цельность и сладость апокалиптического чувствования.

Между тем, мне кажется, пора уже выбираться на новый виток ожидания Спасителя, а не Страшного суда, ибо трагедия, затянувшаяся во времени, становится претенциозной мелодрамой. Скажу прямо и грубо: у нас было, есть и будет кино как искусство. А куда оно денется?! Вот отдышится от безмерной свободы, оглянется, успокоится и обретет второе дыхание. Случай Карена Геворкяна — ярчайший тому пример.

Оператор (ВГИК, 1963) и режиссер (Высшие режиссерские курсы, 1968), Карен Геворкян был всегда широко известен в узких кругах. Невостребованный шестидесятник, он словно летел с одним крылом. Но от него всегда многого ждали. Среди «курсантов» (1966—1968), где учились Глеб Панфилов, Толомуш Океев, Александр Аскольдов, Константин Ершов и другие молодые дарования, Карен считался одним из самых-самых. В нем было обнадеживающее благородство породы. Его разумность, сдержанность, благожелательность подразумевали глубинное чувство формы. Фотографии, работы Карена на стенах его студенческой комнаты были прекрасны, в комнату ходили как в музей.

Малокартинье наших лучших режиссеров — дело известное. Карен Геворкян здесь — чемпион. За более чем двадцать лет кинематографической жизни — две картины: «Здесь, на этом перекрестке» (1975) и «Август» (1976). Фильм «Прощание за чертой» (1981) был закрыт. В России его посчитали антисоветским, а в Армении — антиармянским.

Малокартинье у нас всегда имело две причины, социальную и личную. Кроме того, что фильмы, как правило, старались обстругать до надежного верстового столба, кино наше, как и литература, было больше, чем искусство. Это была прожитая и осмысленная во времени часть жизни художника.

За десять лет, к своему пятидесятилетию, Ка-

Напомню избитые слова знатока кровавых дворцовых переворотов о том, что жизнь — театр, а люди в нем — актеры и каждый не одну играет роль.

Эта сентенция стала темой конкурсного мексиканского фильма «Домашнее задание». Он был построен на игре с реальностью и на игре в реальность, на многократном остранении: муж, играющий роль любовника своей жены, который занят в роли актера видеофильма, снимаемого ею, студенткой телешколы. Наслоение ролей становилось сюжетом профессионального задания — фильма в фильме, но и испытанием семейных отношений персонажей.

После съемок «Домашнего задания» с Хосе Алонсо, сыгравшим актера-любителя, развелась жена. Однако эта комическая и драматическая история выдает не только непосредственность мексиканской дамы.

В сценарии, задуманном женой-режиссером, муж-любовник, работающий в скучном бизнесе — кладбищенском агентстве, роняет классную реплику: «Когда ты станешь знаменитой, напиши для меня трагический сценарий. Я всегда мечтал стать актером». Это наивное, но непоколебимое желание «маленького человека» перемены имиджа и — в идеале — участи возможно лишь в одной профессии на свете и наиболее беспроигрышно обеспечивается, конечно же, трагической ролью.

Игровая и обыденная идея малоизвестного режиссера Эрмосильо, вправленная в рамку семейного романа, косвенно отсвечивается в высказывании режиссера-классика, которого не принято отождествлять с певцами массового сознания.

Бернардо Бертолуччи в интервью журналу «Эль» сказал, что сделал «Раскаленное небо» — «бестселлер» внеконкурсной программы — отчасти из-за того, чтобы избавиться от тягостного чувства полной идентификации, случившейся с ним во время чтения эпизода смерти Порта в романе Боулза. Изживание с помощью перевоплощения судьбы героя, прямой сопричастности событиям книги подвигли мэтра к экранной версии и к определенному выбору актеров, обладающих, помимо их таланта, «секретом бисексуальности». Один из давних мотивов «Конформиста» — мотив актерского при-

(Окончание см. на с. 61)

«Пегий пес, бегущий краем моря», режиссер К. Геворкян

«Пари», Режиссер Тереса Котлярчик

рен Геворкян снимает «Пегого пса, бегущего краем моря». Все десять лет режиссер носился с повестью Айтматова, пробивал постановку, начинал работать на «Ленфильме», но неудачно, и, наконец, его приютила студия Довженко, где всегда были сильны традиции поэтического кино.

Фильм снимался почти четыре года. Думаю, студия не раз укусила себя за локоть и была по-своему права. Хотелось бы, конечно, чтобы каждый художник работал хорошо, но быстро, однако не у каждого получается, как у Боборыкина, который так прямо и говорил: «Пишу много и хорошо».

Да, фильм «Пегий пес» ошарашивает традиционностью как вызовом, как вседозволенностью. Поражаешься, откуда сегодня взялось у художника спокойное сознание небожителя, когда действие фильма разворачивается как хроника вечности, а жизнь в нем представлена как исконная поэтическая материя. И фильм снят с той самой простотой, от которой люди уже отрекаются, ибо «сложное понятней им». А что может быть удивительней в наше время пост-, нео-, сюр- и гиперискусства, где все так нервны.

Метод фильма можно определить как философский поэтический документализм. Холодноватая голубизна воздушного, равномерно разлитого света, медлительный ритм, отчетливость фактур, преимущественно дальние планы, как в эпическом повествовании, актерские работы, вмонтированные в документальную жизнь и не отличимые от нее, что, как известно, большое искусство — во всем некая изящная дистанция при пристальном, вдумчивом рассматривании, ощущение гармонии человека и мира, какой-то нездешней цельности бытия. Привкус классической поэтики, где кадр, как и слово, были вначале, в ослепительно покойном, «правильном» времени.

Здесь царствует поэтика доверия к живой жизни как к объективному источнику прекрасного. Старый эстетический спор: красота в самой пустыне или в душе араба, который видит пустыню прекрасной, решается в пользу пустыни. Художник не привносит красоту, а открывает ее в мире, не сочиняет, а обнаруживает. Словно отгадывает божественный замысел. Пальма творчества снова вручается творцу, природе, объективной действительности, считайте, как хотите, но не самому художнику как демиургу, который нынче зубами держится за свое первородство.

Повесть Айтматова — поэтическая притча, основанная на мифологии малого народа — нивхов — о строении Космоса, о вражде моря и суши, о трудной жизни человека среди этих стихий, ибо море ревнует человека к земле, которую человек любит больше. Сюжет повести — первая охота нивхского мальчика Кириска, первый его выход в море с дедом, отцом и дядей за своей Большой Рыбой, после чего по закону рода мальчик посвящается в мужчины.

Карен Геворкян работал над фильмом как поэт и ученый. Он отнесся к повести Айтматова не только как к литературе, но как к способу познания жизни. Он изучил этнографический материал политеической культуры нивхов и превратил сюжет повести в документальное исследование.

В фильме две части — на земле и на воде. Повесть Айтматова стала второй частью фильма. Первая же часть, снятая на Сахалине, родине малочисленного этноса нивхов, представляет собой документальный этнографический материал, имеющий символический смысл. Введя игровой сюжет в документальную жизнь, режиссер неторопливо рассказывает о том, как племя живет, ест, спит, охотится, танцует, заклинает.

Герои сюжета становятся героями современного эпоса. Единение человека и природы, которым пронизана повесть, предстает в фильме кодом другой цивилизации. И она, эта цивилизация,— не низшая ступень. Напротив. В тяжелой, неприхотливой, даже убогой жизни есть высший, идеальный смысл — ощущение природы как Братства. В людях присутствует деликатность соучастия, осторожность прикосновений. Дерево, ветер, рыба — все живое, и всех жалко. Здесь убивают без ненависти, только чтобы выжить. «Бедный родич»,— говорят о белухе. «Ты, нерпа, прости нас». Люди относятся к природе без высокоме-

рия и без униженности. Они называют: «Великое Дерево. Великая Рыба. Великий Туман. Великий Пегий Пес».

Вот почему даже жестокая для наших глаз картина, когда на земле лежит свежеосвежеванный медведь, по-детски распластав коротенькие ножки, медведь, который только что был живым и его кормили, не вызывает судорогу, как от свидетельства убийства. Это — закон жизни. А она и жестока — тоже.

По сюжету охотники на море попадают в плотный туман, который длится несколько дней. Они не могут вернуться домой к своей сопке, похожей на пегого пса с белыми пятнами на ухе и в паху. У них остается совсем немного воды. Мучительна жажда и неизвестность. И тогда один за другим взрослые мужчины, старик, отец и дядя, погружаются в море, чтобы последние глотки воды достались мальчику. Чтобы не иссяк их род. Чтобы мальчик — жил.

Да, это жертвоприношение, но в нем нет никакого надрыва. Да, это героическое деяние, но в нем нет ничего картинного. В нем — спасение рода и собственный путь к спасению.

Удивительно, как прожил десятилетний школьник из Бурятии Баярто Дамбаев глубину этой трагедии. Удивительно его лицо, словно выплывшее из бездны страданий, когда он в финале фильма, единственный спасенный, выползает из лодки на берег и, шатаясь, бредет по направлению к Пегому псу. «Я возвращаюсь к тебе один».

«Пегий пес, бегущий краем моря» — это свободный взгляд традиционной культуры. Взгляд словно из глубины веков, где человек еще не отринут от другого, где этические законы естественны, а «мир прекрасен, как всегда». Видно, художник чему-то научился у маленького народа, чуть больше четырех тысяч, на берегу Охотского моря, у края земли. Фильм не констатирует настоящее. Он напоминает о прошлом, чтобы мы не оказались без будущего.

Сегодня — время свободы. Как распорядиться ею перед лицом вечности? Чтобы мальчики — были.

«У меня еще не все слова кончились к тебе... Слова не кончаются, не кончатся и после нас»...

●

В этот восьмой день Московского кинофестиваля мы посмотрели еще два фильма — польский «Пари» и индийский — «Мы».

Игровой дебют документалистки Тересы Котлярчик — пока еще проба пера. Для документа он слишком организован, для художественного вымысла — недостаточно индивидуален.

Просмотр индийского фильма — яркое событие для психологов и социологов искусства. Фильм с участием кинокумира — актера Баччана, неловкий для критической оценки в силу своей неприкрытой беспомощности, содержит, однако, все, что нужно для зрительского восторга — любовь, интриги, противоборство добра и зла с размахом современного кинодекора — с задействованной вооруженной массовкой, вертолетами, танками, пиротехническими взрывами, реками клюквенной крови.

А главное — с благородным героем, рука которого способления в предлагаемых жизнью обстоятельствах — осложнен в новом фильме страхом героев потерять свою личность, раствориться, исчезнуть друг в друге.

Способность Дебры Уингер идентифицироваться, по мнению режиссера, с мальчиком, а Джона Мэлковича быть «кентавром с ногами футболиста и порой квазиженственным торсом» держит и отравляет связь этой пары. «Любовь уже трудна двоим. Когда они влюблены и бисексуальны, любовники отражаются один в другом и их становится четыре. Это слишком. Не считая других любящих...»

Прием актерских остраннений, заложенных в самой их фактуре, физиологии, чувственности,— предмет пошлой, но в данном случае уместной фрейдистской интерпретации. Меня же более занимает выбор Бертолуччи утешительного по сравнению с романом финала и забота режиссера о массовом зрителе, которого он не хочет больше травмировать насилием.

Речь, в сущности, идет о том же тщетном, искомом и опасном счастье идентификации, о «трагической роли», о которой мечтал мелкий служащий из «Домашнего задания», одобренный режиссером-женой за «тело и мускулатуру», а также за способность преодолеть комплексы, почувствовать себя «красивым и свободным».

Проблема, собственно, состоит в мере профессионализма, мастерства и антуража бедного и богатого кино, стремящегося «в сумме актерских работ» отсалютовать вечной человеческой потребности совпасть со своим вымечтанным или утерянным образом.

Это понятное стремление вообще небезразлично последнему фестивалю, открывшемуся фильмом «Сукины дети», фильмом про советских людей (артистов) в дикой и фарсовой ситуации театра (жизни). Это же стремление продолжилось месяц спустя в трехдневной мистерии, затеянной бездарными комедиантами с намерением отстоять свои главные роли так же, как и в заявлении одного из министров вновь стать только артистом, и в решении великого виолончелиста умереть на баррикадах, и в зрелости протагонистов из массовки...

торого сжимается с железным хрустом при виде негодяев. Победный вопль зала вторит этому скрежету.

На сеансе индийской картины будничность просмотров была нарушена карнавальным шествием цветов нашей жизни — молоденьких девчушек в розовых, голубых, зеленых самодельных сари, которые хлынули перед началом на сцену, где стоял живой Баччан, с визгами, цветами и объятиями неподдельной любви.

Видно, народ продолжает любить героев сильных, но благородных. А вы думали, каких?

Марина Дроздова

Разные

16 июля

Это был довольно страшный день в программе фестиваля, ибо оба конкурсных фильма рассказывали об уходе подростков из жизни — по своей воле или нет. Кроме этого «стечения обстоятельств» картины ничто не объединяло.

●

Фильм «Тоска по дому Валериана Врубеля» (Германия, режиссер Рольф Шюбель), думаю, трудно оценивать, если в качестве критерия иметь в виду оригинальность идеи, эстетики и т. п. Его стилистика основана на крайне располагающем естественном доверии к традиционализму.

...Шестнадцатилетнего подростка Валериана Врубеля, наивного жителя земли (в почвенническом смысле), отправляют гастарбайтером в Германию. 1939 год. Он хочет домой, он по-детски тоскует, он устраивает ребячливый «мятеж» — затевает в усадьбе, где работает, небольшой поджог, который тут же сам и гасит. Он уверен, что за такую нерадивость его отправят домой. Но в результате его поглощает исправная машина, подчиняющаяся иезуитской юрисдикции тоталитарной страны.

Пространство фильма внешне герметично — оно располагается в пределах непроницаемых границ, очерченных возможностями и потребностями Валериана. Деревня, в которой живет его семья, имение в Германии, концентрационный лагерь, юридические покои — четыре вида пространства, в которых течет действие. Герметичность постепенно усугубляется — из окружающего мира исчезают понятия, известные и нужные Валериану. Режиссура, следствием которой стал эффект субъективного пространства, ненавязчива. Вплоть до того, что складывается впечатление, будто автор уступил свои авторские претензии в пользу когда-то кем-то давно придуманного сюжета, который манит авторитетом и еще более — статусом *канона*. Определение режиссуры академическим словом «каноническая» кажется здесь более уместным, нежели использование воинственного термина «неоригинальная».

В «Тоске...» совмещены по крайней мере два канона: сюжет поглощения личности системой и конфликт наивного («примитивистского») сознания с социально искушенным. И тот, и другой — как по отдельности, так и в переплетении — достаточно разработаны на материале тоталитарной темы XX века. Данное повествование выглядит знакомым и притягательно правильным. С таким гипнотическим качеством «правильности», которое присуще одновременно персонажам сна и страницам школьного учебника. Именно эта интонация — знак фильма. Настроение творца «Тоски...» сравнимо с внезапным вдохновением учителя истории, начавшего излагать параграф (знакомый, как ежедневный маршрут трамвая) в размере и тональности лирического стиха.

Но при этом — может быть, самое важное — фильм оставляет ощущение, аналогичное тому, которое дает разговор с человеком, чья главная черта — достоинство.

●

Существует версия, что в кинематографиях южно-восточного региона происходят удивительные вещи. Удивительное мы находим и в фестивальном фильме «Невесты».

...Девушки-подружки, девственницы в количестве полудесятка, живут в селении, затерянном в горных китайских пределах. Щебечут об атласах и шелках, бегают по лугам босоногой стайкой. Расстраивает их только то, что в скором времени им придется стать женами — а это очень страшно и неприятно, как видно из опыта старших родственниц. И подружки решают всей компанией повеситься на фоне дивного летнего пейзажа — дабы совершить экспресс-переселение в загробные сады вечного детства и избежать утомительных нечистоплотных несчастий взрослой жизни. И с лирическим азартом вместо возможных рефлексий они реализуют свою затею.

Стилистика фильма соединяет в себе полиграфически полноценные иллюстрации из журнала «Нэшнл джеогрэфик», выполненные, однако, с чи-

стосердечностью детских рисунков, и дидактическую фабулу семейных ужасов, которая фиксирует процесс превращения супруги в материал брака; последнее — в прямом, натуралистичном смысле. Директивность явно подпортила этнографическо-романтический стиль, столь самоценный в лучших эпизодах картины. Поводами для подобного насильственного пропагандирования «сверхзадачи» служат, я думаю, две установки: во-первых, угодить дидактической традиции идеологического реализма; во-вторых, угодить возможностям восприятия универсальной — европейской, американской (христианской?) — публики, вкусам, понимаемым вульгарно, с точки зрения того же идеологического реализма. И в принципе поставленная цель достигнута: история как бы она ни была нам чужеродна, прочитывается легко и просто, намного легче и проще, чем если бы она предстала порцией натурального, неадаптированного Востока. Где «все не так». Впрочем, в назывном порядке авторы в начале фильма услужливо анонсируют, что в Китае «многое наоборот»: будущие висельницы, глядя на похоронную процессию, пытаются докопаться до истины — почему в их стране на похоронах смеются и танцуют, а на свадьбах — рыдают. События происходят в 20-е годы нашего века, христианский «Домострой» уже практически сдал свои позиции.

Картину при желании можно было бы расценить как занятное проявление китайского феминизма. Если принять во внимание, что в восточной трактовке оргазм осознается как передача партнеру энергии, то предназначенный супруге статус «батарейки» европейка периода поствикторианства оценила бы как комфортабельную ситуацию. Китаянка же, исходя из теологической теории, оказывается жертвой энергетического вампиризма. А куда же это годится? Таким образом, отказываясь сменить девственность на энергетическую жертвенность, стайка потенциальных невест выступает как национальный отряд передовых феминисток.

Впрочем, фильм, несмотря на его обаяние, все-таки посредствен и потому вряд ли требует феминистского анализа. Навязчивая линейность (от добра к злу и наоборот), привнесенная в медитирующее восточное равновесие, вывела, как кажется, повествование за рамки «национального кинематографа» в его предполагаемых идеальных формах. Примерно так же застенчивый гость пытается любыми средствами сделаться понятным завсегдатаям — и в результате комкает свое своеобразие. Подобная мания преследует новые кинематографии — но есть прецеденты, когда они с ней справляются.

«Тоска по дому Валериана Врубеля», режиссер Рольф Шюбель

Виктор Гульченко

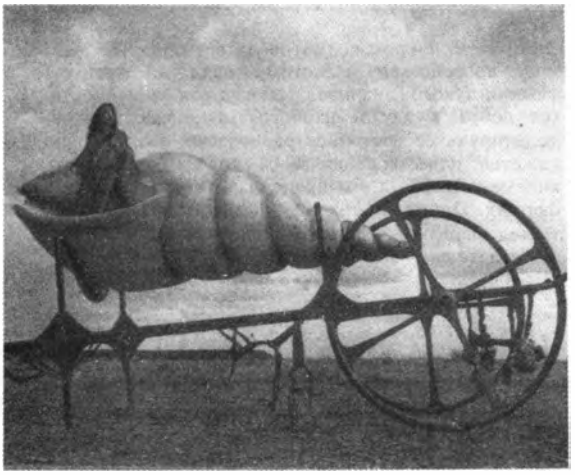
Дон Жуан устал, или В ожидании августа

17 июля

Только остроумием организаторов МКФ можно объяснить включение в конкурсную программу обозреваемого дня испанского фильма «Дон Жуан в аду».

Сам Генеральный Любовник мира, вдохновлявший стольких поэтов, пленявший стольких женщин, наставлявший рога едва ли не всему взрослому женатому населению планеты,— и тот, похоже, не выдержал привычных нагрузок, готов подать в отставку. Возраст, ох, возраст...

Самый человечный из грешников, этот Дон Жуан, герой версии испанского писателя и кинематографиста Гонсало Суареса, должен бы попасть именно в ад и как следует расплатиться за все земные утехи и радости. Но пока пожилой Дон Жуан (Фернандо Гильен) и не вполне моло-



«Дон Жуан в аду», режиссер Гонсало Суарес

«Сад», режиссер Дерек Джармен

дая, извините, Эльвира (Чаро Лопес) вперемежку с любовью водят уже и дружбу.

Кажется, испанский режиссер взялся несколько облагородить вечный сюжет, выведя на свои экранные подмостки усталого Дон Жуана — любовника-резонера, теоретика, так сказать. Видно, что ученый лирик чтит диалектику, ибо, как и все прогрессивное человечество, весело расстается со своим прошлым. «Как молоды мы были...»

Этот Дон Жуан слишком умен и ироничен, чтобы растрачивать себя по лирическим пустякам, даже если бы он сохранил для этого соответствующую энергию.

История данного Дон Жуана, расположившегося в комфортабельном аду возрастных забот, как в доме ветеранов высшего разряда, довольно быстро делается малоинтересной. История оказывается больше литературоведческой, нежели литературной: она не рассказывается, она изучается и объясняется.

Всякому, в ком дремлет, еще готовясь пробудиться, прежний, хрестоматийный Дон Жуан, и даже тому, у кого возможности эти, увы, позади, как-то холодно от встречи с героем Суареса. Быть может, подобное наше отношение к благороднейшему новому Дон Жуану — плебейство, сганарельщина. Ну и что! Какой Сганарель не мечтает стать Дон Жуаном! Тем самым — отважным, решительным и безоглядным рыцарем Любви.

И эта мечта, сколько бы плотских желаний ни сгорало в ее костре, уж наверняка много возвышенней, нежели поведение здешнего ревнивца — командора, задушившего жену-изменницу, а потом в порядке супружеской ревности ступившего на тропу оголтелого и алчного разврата.

Вот где истинное посрамление Дон Жуана, вот где нанесен самый чувствительный удар самому возвышенному греху — греху Любви. Вот где сущий ад!..

Ошалевший от вседозволенности командор в фильме Гонсало Суареса оказывается наиболее близкой нашей современности фигурой. Идти к цели, не выбирая средств,— это уже по-нашему.

Только проницательностью устроителей МКФ можно объяснить еще и то, что в обозреваемый фестивальный день была показана трагическая исповедь Дерека Джармена «Сад».

И если в фильме Гонсало Суареса одна метафора — огромных размеров морская раковина, похожая на карету,— казалась нарочитой и избыточной, то в «Саду» Дерека Джармена расцвели буквально все цветы его фантазии художника, дизайнера, поэта, кинематографиста, но, что самое главное,— обреченного на смерть человека.

Больной СПИДом, Джармен решается на исповедь отнюдь не предсмертную — скорее, преджизненную. Ему и самому не дано, а уж нам и подавно, различить в своем экранном сочинении бывшее с ним в действительности и могущее с ним случиться. Реальный сад в графстве Кент, где уединился Джармен, сделался его Гефсиманским садом.

Это тот случай, когда фантазия Джармена и есть самая настоящая реальность: что может быть реальней обреченности, всамделишности ожидания смерти!

Берег моря. Суша и вода. Приливы и отливы. Сад-рай — и сад-ад. На экранном полотне Джармена все это недвусмысленно прочитывается как зыбкая, увы, зыбкая, переменчивая граница между бытием и небытием.

Взгляд на небытие из бытия — трагический взгляд мужественного человека. Не страхом перед будущим сформирован он, а тревогами и сомнениями прошлого. Прошлого, которое он тщетно пытается избыть через «Сад».

Ушедшее как бы случается вновь и вновь в настоящести фантазии Джармена, материализующейся буквально на наших глазах.

Строгую устойчивость этому буйству цветов и образов обеспечивает причудливый ритм повествования, признающий за фильмом Джармена права поэзии. Им, кстати, и вправду написаны стихи во время съемок «Сада» (см. статью А. Плахова о Дереке Джармене в «ИК», 1991, № 7), но в них не высказано *всё*. И фильм «Сад» — еще одна попытка объясниться с собою, высказаться до конца.

До конца, однако, здесь не значит сполна. Ведь конец — смерть — может что-то вычесть из «сполна». Быть может, вычесть самое существенное.

Нет большого желания набиваться Дереку Джармену в приятели, но нельзя и не отдать дань его экранному волеизъявлению. Еще живой, он завещает нам самого себя.

Формула «жизнь есть сон» обрела в фильме Джармена парадоксальное продолжение: смерть есть явь.

Главный конфликт «Сада» — во взаимоотношениях автора-героя с Богом, в объяснении любви и ненависти к нему. А что еще делать умирающему безбожнику, к кому и к чему взывать!

К людям? На это Джармен не слишком надеется. И он делает свой фильм для себя. Это его дневник, написанный трепетным объективом камеры. Самый что ни на есть «Я — фильм».

К «Саду» невозможно отнестись только как к зрелищу. То есть возможно, но тогда это кощунство.

Наш заскучавший и запутавшийся в чужих видениях зал слегка оживляется, когда видит гомосеков, бредущих, подобно Христу, на Голгофу.

Джармен, как известно, принадлежит к числу сексуальных меньшинств и за свою запретную любовь к гомосексуалистам продолжает самоотверженно сражаться на экране. И это опять же не просто зрелище, это — реальная человеческая судьба.

С позиций сексуального большинства, нормальных наследников Дон Жуана, проблемы сексуальных меньшинств слишком мелки и физиологичны, чтобы тратить на них свое неконвертируемое время. Прибавим сюда еще вполне объяснимое чувство брезгливости тех, кто предпочитает в интимной жизни «старый казачий способ»,— и терзания Джармена по сему поводу, кажется, обречены, по меньшей мере, на невнимание.

Ан нет. Что-то не менее важное, чем в участившихся в Москве международных конгрессах педерастов и лесбиянок, решивших вслед за пролетариями всех стран объединиться, есть и в фильме Дерека Джармена. Это что-то — его бесконечное доверие к нам. Надо уж слишком устать, чтобы не откликнуться на искренность обреченного человека.

Поэтому данный фестивальный день можно считать днем откровений. Тем более что во второй его половине в Киноцентре вновь показали «Раскаленное небо» Бертолуччи.

Своим куда более ясным по форме, но оттого не утратившим внутренней сложности фильмом Бертолуччи пытается пробудить в нас бытийное мирочувствование, вызвать в каждом из нас эпический рефлекс.

Подвижная, колеблющаяся поверхность пустыни у Бертолуччи — будто гигантские песочные часы мироздания. Вот уж где воистину: зримое Время.

Однако бескрайнее пустынное пространство оказывается здесь несоизмеримо у́же пространства одинокой человеческой судьбы. И потому в фильме еще зримее, еще осязаемее человеческое Чувство. Если вести речь о Кит, о трактовке этого образа из романа Боулза режиссером «Раскаленного неба».

Рядом с Кит выведены не муж и любовник (нет ничего дальше от мелодрамы и «любовного треугольника», чем этот фильм Бертолуччи), а двое мужчин, могущих на равных занять устойчивое место в ее личной жизни. Они как бы олицетворяют два возможных варианта одной судьбы. Если хотите, два ее дубля. И Кит испытывает трудности не оттого, что мужчин — двое, а потому, что никому не дано на этом свете прожить две жизни вместо одной.

И не может быть в таком фильме конца, ибо Кит обречена затеряться в некой бесконечности. Не случайно финал данного сюжета завершается многоточием. Финал тут — в отсутствии финала. Ведь и смертью героини, когда придет сей горький час, как и в джарменовском «Саде», не избыть раздрызга жизни.

Самый тонкий штрих, нанесенный Бертолуччи к портрету Кит,— в передаче полной ее потерянности на перекрестке судьбы. Неожиданно плененная, бредет она с караваном совершенно чужих ей, американке, африканских спутников. Она отдаляется от привычной жизни с ощущением неостановимого падения в бездну.

У Сименона есть роман «Негритянский квартал», очень непохожий на большинство его сочинений, но как раз близкий «Раскаленному небу». Герой Сименона тоже вдруг, выйдя всего лишь погулять, теряется в чужой и чуждой ему среде — и выбраться отту́да оказывается почти что невозможно физически, но и — что важнее — психологически.

Водораздел между Востоком и Западом и там, и там пролегает через конкретную человеческую индивидуальность, неминуемо ломая, корежа ее при этом.

Несвобода героев здесь, подчеркнем еще раз, не замыкается внешним пленом, пленом обстоятельств. Куда страшнее и горше внутренний плен. Бертолуччи прекрасно понимает это, и рядом с его фильмом меркнут многие шедевры отечественной киносамодеятельности, как кооперативно-«независимой», так и зависимо-государственной.

Пора бы и нам самим перестать мыкаться между Востоком и Западом, а становиться людьми. Пускай и евразийскими, но — людьми.

Кто знает, может, еще станем. Доживем до августа.

Сергей Лаврентьев

«Маяк», две «звезды», попытка «Амаркорда»

18 июля

Началось с «Маяка». В 9.20 в прямом эфире в паре с замечательной Лидией Сеченовой рассуждал о том, что ждет москвичей в предпоследний день фестиваля. Отрассуждав, бросился в кинотеатр, где прессе демонстрировали два фильма, завершающих конкурсную программу.

Первой была лента «Путь в Чонсон» южнокорейского режиссера Ли Ду Ёна.

Должен признаться, я всегда смотрю картины из Южной Кореи с интересом, вполне естественным для человека, побывавшего в северной части полуострова. В южных лентах хочется не только отличить художественные достоинства (или их отсутствие), но и понять, как же могло случиться то, что случилось на Севере. В этом смысле «Путь в Чонсон» — воистину идеальное произведение. Действие разворачивается в тюрьме, главный герой — несчастный старик, которому нет места в большом капиталистическом городе. Есть воспоминания о корейской войне начала пятидесятых. Все персонажи униформированы — либо полицейские, либо узники. Трогательный мелодраматизм всепроникающ. И, право, кажутся странными произносимые заключенными (!) грубые слова, неестественным — бессмертное выражение, переводимое в английских субтитрах, как «fuck you», а русским переводчиком, как «отвали, козел!». Более уместными представляются здесь тайные сходки узников, классовая ненависть к угнетателям и влажные взоры, обращенные на Север, где, как известно, взошло Солнце Нации...

Разумеется, я немного утрирую. Очевидная гуманистическая направленность «Пути в Чонсон» не позволяет числить его по разряду сталинистско-чучхеистских творений. Сутью своей лента, скорее, схожа с нашими оттепельными картинами, открывавшими великую ценность каждой человеческой личности. Но что поделаешь, кино — это не только суть, но и визуальная образность. Непрезентабельные тюремные помещения, люди в синих робах, мелодика корейской речи, более привычная для нас в «пхеньянском варианте» — весь этот звукозрительный ряд позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на чудовищную пропасть между кошмаром Севера и процветанием Юга, объединение страны — не такая уж фантастическая идея.

Утомленный пхеньянскими воспоминаниями, навеянными сеульским фильмом, я возжаждал немедленной разрядки и отдохновения, каковые мне и были предоставлены. Сначала — работницами буфета, продавшими замечательный жюльен, именуемый ныне «Русской закуской» (папиросы «Норд» помните?), а затем — мексиканским режиссером Хайме Умберто Эрмосильо, порадовавшим своим «Домашним заданием».

Нет, это был вовсе не шедевр. Совсем не шедевр. Просто на нашем провинциальном конкурсе, где художественная непритязательность всегда шла об руку со стремлением к международной респектабельности, сей фильм не пытался казаться лучше, чем он есть. В нем было то, чего не хватало остальным картинам. В нем была ирония. Над сюжетом. Над персонажами. Над кризисом кинематографа и всевластием видео. Наконец, над нашим серьезным ко всему этому отношением.

Трое героев — он, она и видеокамера. Главный аттракцион — длиннющая эротическая сцена, слухи о которой взбудоражили общественность еще до начала фестиваля. Драматургическая ситуация, смоделированная чередой обманов. Сначала она обманывает его. Затем он догадывается, но решает поддаться обману. В финале выясняется, что и он, и она обманывали нас, зрителей, а вскоре обманут и видеоманов, которые, несомненно, приобретут на черном рынке «знойную» кассету под названием «Домашнее задание, или Как порнография спасла честь и улучшила материальное положение семьи Партидо».

И все это — лишь за 80 минут экранного времени!

После просмотра по фойе ходил довольный Душан Макавеев. «Первый смешной фильм,— повторял он радостно.— Первый смешной фильм!»

На душе было приятно. А вот на теле — не очень. Внезапный и сильный удар чьего-то локтя — как раз по левой почке. Поморщившись, оборачиваюсь, дабы объясниться с обидчиком...

Боже!

«...когда тулузский граф Жофрей де Пейрак был обвинен в колдовстве и по приказу Людовика XIV приговорен к сожжению на костре, жене графа, Анжелике, удалось скрыться от солдат короля...»

В ноябре 1968 года, пятый раз приходя в орловский кинотеатр «Победа», дабы насладиться этими чудесными словами, начинавшими восхитительный фильм «Анжелика и король» — мог ли я предположить, что через двадцать три года самая Великолепная, самая Неукротимая нанесет мне этот прекрасный удар! О, счастье киномана! О, сбывшиеся подростковые мечты!

Впрочем, воплощенные мечты всегда малость грубоваты. Мишель Мерсье меня даже не заметила. Она доставала ручку из сумочки — что-то кому-то нужно было записать — давка, толкотня, народ вокруг вертится...

Дневная «Панорама» предлагала индийский фильм «Хена». Картину представляло семейство Капуров, что естественно, ведь «Хену» хотел поставить глава клана. Традиционная мелодрама, действие которой разворачивается на фоне индо-пакистанских религиозных и этнических противоречий, была принята в стране, где многие помнят и любят Раджа Капура, без особого ажиотажа. Наследники незабвенного Бродяги приглашали на просмотр президентскую чету, но Михаил Сергеевич и Раиса Максимовна предпочли «Хене» в Москве «великолепную семерку» в Лондоне, и крупного фестивального события не получилось.

Вечером было явление Софии Лорен. Не имело значения, что фильм Лины Вертмюллер «Суббота, воскресенье, понедельник» оказался огорчительно слабым. Имело значение лишь то, что на экране и перед ним мы увидели Удивительную, Восхитительную, Фантастическую Женщину, на фильмах которой взросло целое поколение отечественных зрителей. И пусть этих фильмов было немного — один знаменитый проход по улице из «Брака по-итальянски» чего стоит!

Королева прибыла в Москву в ореоле тотальной славы. Только что Старый и Новый Свет наградили ее почетными призами за вклад в киноискусство. София ходила по Красной площади, показывала сыну места, где давно, в шестьдесят пятом...

«...Надя, Надя, ты что! Ни в коем случае! Развратная картина! Голые женщины! Кабаки! Не могу!»

Это опять воспоминания отрочества. Зимой 1966—67 годов мама ведет меня в орловский кинотеатр «Родина», где контролером работает подруга, которая должна пропустить ребенка на скандальный «Брак по-итальянски». Моя нравственность, однако, оказывается для подруги более священной, чем для мамы,— приходится отправляться домой. Но, по счастью, в клубе одного из орловских заводов у Нади Лаврентьевой тоже была подруга: ее взгляды на воспитание детей отличались большей прогрессивностью...

«Домашнее задание», режиссер Хайме Умберто Эрмосильо

Смотрел на неземную Софию, думал о том, что «время не убавляет ход», и старческие слезы умиления застилали глаза...

Андрей Плахов

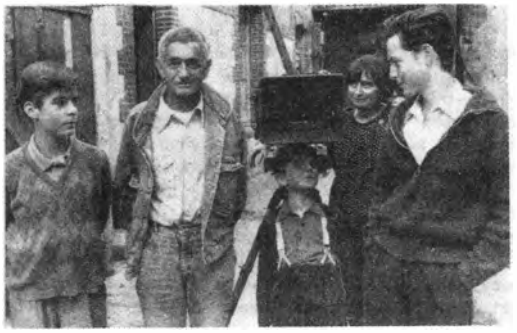
Отбытие поезда

19 июля

День последний — день первый.

Тире в сгоряча написанной фразе вольно прочитать и как арифметический знак минус. То, что получилось в остатке этой операции, и есть сам фестиваль, принесший чувство облегчения и стыда, ясности и опустошенности.

Об этих смешанных чувствах я написал, предвкушая их, еще перед началом самого события. За что и был подвергнут обструкции со стороны тех, кто считает себя ветеранами и патриотами. Я не против патриотизма и готов признать, что отчасти за счет него полудохлый фестиваль



«Жако из Нанта», режиссер Аньес Варда

«В постели с Мадонной», режиссер Алек Кешишян

выжил. Но чтобы протянуть дальше, недостаточно ни фанатической преданности, ни даже спасительной самоиронии.

Итак, последний день. Его надо фиксировать внерационально, в стиле усталого бреда, в образах знойной галлюцинации, в духе «Раскаленного неба» Бертолуччи и Стораро. Увы, я обещал редакции быть сдержанным и аналитичным.

Увлеченные амбициозной борьбой вокруг процедуры открытия (должен или не должен выезжать на сцену паровоз?), организаторы, видимо, решили, что уж закрыть-то праздник кино ничего не стоит. Согласно девизу, прощальный бал правили актеры — Тараторкин, Янковский и примкнувшая к ним Лорен. Режиссер здесь во всех смыслах оказался лишним. Настолько, что одного члена жюри, представлявшего эту профессию, забыли назвать вообще, а у другого исказили фамилию.

Можно пенять Тараторкину, что плохо выучил свою роль, а то, что выучил, читал врастяжку, занудно акцентируя пошлость текста. Можно подивиться наивности жюри, почему-то уверенного, что поощренный им мексиканский фильм — единственный произведенный в этой стране за последние несколько лет (на самом деле ежегодно их делается 120). Претензии не к конкретным лицам, а к закадровой режиссуре нашей жизни. В результате происходившего на сцене броуновского движения половину призеров чуть не оставили без призов, а неустойчиво стоявшую на тонких шпильках Софи Лорен едва не свалили в оркестровую яму.

В антракте директора зарубежных фестивалей оживленно комментировали призыв Олега Янковского создать европейский фестивальный комитет и защитить Москву, а заодно Венецию от посягательств склонного к монополизму и волюнтаризму Канна. Гости были удивлены. Во-первых, идея перенести Каннский фестиваль на осень принадлежит пока сфере слухов и сплетен, так что оплакивать судьбу Венеции на нашем пиру жизни рановато. Во-вторых, фестивали во всем мире дружат в исключительных случаях, гораздо чаще — конкурируют между собой. Заставить их объединиться в некий комитет, да еще под эгидой Москвы, не так-то просто.

Фестиваль закрывался двойным кинозалпом: «Жако из Нанта» и «В постели с Мадонной». Казалось, расчет на немалый диапазон вкусов, от киноманско-эстетских до стандартно-массовидных. Опыт уже был: совсем недавно в Канне зал стоя рукоплескал Аньес Варда за ее полный ностальгической нежности фильм о покойном муже, режиссере Жаке Деми. А поздно вечером по существу тот же зал неистово ломился на хулиганку Мадонну.

В Москве чудо не повторилось. «Жако из Нанта» был интересен лишь тем немногим, кто хранит в душе сентиментальную память о «Шербурских зонтиках». Фрагменты старых романтических лент Деми изящно вкраплены в ткань черно-белого ретро, повествующего о детстве режиссера и начале его профессиональной карьеры. Страницам семейного альбома придают драматизм интервью Деми, отснятые в разгар его смертельной болезни. Аньес Варда сделала все, чтобы облегчить и просветлить последние месяцы жизни близкого человека, придать ей осмысленность и завершенность.

Однако все это могло иметь настоящий отклик лишь в сугубо французском контексте, в котором Деми занял место пусть не великого, но законного наследника национальной традиции. Вне этого контекста фильм выглядит чересчур герметичным и монотонным, а прекрасное качество

фотографии, которым славится Варда, вряд ли было оценено по достоинству.

Не удивительно: наш фестивальный престижный зал не страдает избытком культурного пиетета и художественной чувствительности. Удивительно другое: тот же зал проявил почти равнодушие к шумной славе Мадонны. Правда, изрядная часть публики слиняла на прием, проходивший в то же время в соседнем ресторане. Но и за день до этого в «Октябре», и день спустя в Доме кино фильм о Мадонне шел в полупустоте.

Поистине мы — другая планета, никак не резонируем остальному миру, а если и да, то невпопад и несинхронно. Не стоило бы горевать, если бы речь шла о модном боевике, красивой сказочке, приправленной мягкой порнушкой. Но в том-то и дело, что фильм, вызывающе названный «В постели с Мадонной» — нечто другое и о другом. Это опыт документального исследования, приходящего к ряду грустных и парадоксальных выводов.

Несмотря на то, что картина задумывалась в целях рекламы и сама Мадонна была ее фактическим продюсером, режиссер Алек Кешишян сумел обойти жесткие требования заказа и проникнуть за кулисы эпатирующего поведения «звезды». Мадонна, конечно, произнесла все известные ей ругательства и обнаружила фривольность своих отношений с труппой, что и требовалось доказать. Это соответствует ее сценическому образу, полному агрессивной сексапильности. Однако чем больше по ходу фильма она обнажается в буквальном смысле, представая без платья, грима и прически, тем очевиднее становится расхождение образа с реальностью.

Первый отчетливо театрализован, аранжирован приемами высокотехничного шоу, действует с пугающим совершенством компьютера. Вторая состоит из вещей тривиальных, но человечных. Существо со стертым лицом и кривыми ногами, после ранних лесбийских опытов и смены нескольких мужских партнеров обретает себя в качестве мадонны своей танцующей и поющей секты, состоящей из бисексуалов всех типов и мастей.

На каком-то новом витке имидж и прототип опять начинают сливаться. Гиперсексуальность Мадонны связана с ее бесполостью (или двуполостью): на это намекают и накачанные бицепсы, и пародийный макияж. Претендуя на роль новой Монро, Мадонна наследует и ее «экзистенциальную» драму: находясь в постели со всем миром, терпит фиаско с конкретными мужчинами. Место Артура Миллера в очередной версии «звездного» сюжета занял Уоррен Битти: они с Мадонной впрямь являют «две культуры в одном обществе», и их кратковременный сенсационный альянс обречен. Остаются готовые на все парни их труппы...

«Пропаганда филмз», ставшая после успеха «Дикого сердца» и «Твин Пикс» Дэвида Линча крупнейшей киновидеокомпанией, вряд ли ставила целью слишком драматизировать личные проблемы Мадонны. В целом она подается как символ воплощенной американской мечты в феминизированном варианте. Простая девушка заурядной внешности и дьявольской работоспособности становится идолом, миллионершей, матриархом своих вассалов и поклонников. Она имеет тех мужчин, которых сама выбирает, и делает с ними то, что хочет делать. А если мужчины оказываются не совсем мужчины, то, как говорится в классической комедии с Монро, у каждого свои недостатки.

Свои недостатки и у нашего фестиваля, который завершился для меня лично скандалом, и закатила его не кто-нибудь, а Аньес Варда. Она, видите ли, не получила приглашения ни на прием, ни на премьеру собственного фильма. В кинозал все же прорвалась, убедилась, что публика стремительно сбегает, влекомая запахами из ресторана. И отправилась спать, тем паче авиабилет на завтра на шесть утра обменять оказалось решительно невозможно.

Все это возбужденная Аньес поведала мне и Давлату Худоназарову на выходе из концертного зала «Россия». К этому присовокупила уже известную мне историю с копией фильма «Без крова и вне закона». Четыре года назад она оставила ее, надеясь, что картину-победительницу Венецианского фестиваля здесь рано или поздно купят. Как бы не так.

Ошибется тот, кто предположит, будто фильм грубо терзали в пиратском прокате. Пленка просто-напросто пролежала в фильмохранилище, засунутая в коробку с другим названием.

Мне пришлось выслушать все эти упреки, поскольку мы с Аньес давно и хорошо знакомы. И хотя я не отвечаю за судьбу и сохранность фильмокопий, ужас в том, что ведь и никто другой не отвечает. Никто и ни за что. Тотальный бардак стал суперстилем всей нашей (кинематографической) жизни, международных (кинематографических) связей и международного (кино)фестиваля.

В сущности, фестиваль наш не совсем фестиваль, если понимать под этим словом то, что понимают в цивилизованном мире. Сюда может приехать режиссер, провести неделю в гостинице и так и не добиться, где же в таинственной русской столице показывают его фильм и показывают ли вообще. Здесь даже таких «звезд», как Аньес Варда, ухитряются или обхамить, или отравить, или обокрасть. Что уж говорить о гостях попроще.

Подумалось обо всем об этом не без грусти. И тут же захотелось забыть, навсегда удалиться туда, где нет лозунга «Салют актерам мира» и не нужно спорить о том, важна ли девственность конкурсной программы, и оправдываться перед приглашенными тобой гостями за неподанный автобус и позавчерашний бифштекс.

Я уже было начал удаляться. Но тут появилась Лилиана Кавани и сказала: «Я здесь потому, что мы встретились с Андреем Плаховым в Берлине, и я обещала ему приехать в Москву».

Так и есть: день последний — день первый.

Изабель Юппер:

«Я — актриса-йог»

Беседу ведет и комментирует А. Брагинский

Когда знаешь актрису по ее ролям в кино, часто приходишь в недоумение, столкнувшись с ней в жизни: неужели это она?

Встреча с Изабель Юппер, с которой мне посчастливилось беседовать на XVII Московском международном фестивале, тоже заставила вспомнить о великом значении того свойства, которое Деллюк назвал фотогеничностью. Истинная «звезда» на экране, «в миру» она подчеркнуто неприметна, хотя и очаровательна в своей естественности. Поистине надо было иметь гениальную интуицию, чтобы двадцать лет назад угадать в маленькой, конопатой рыженькой девчушке будущую «звезду» экрана. Именно так случилось в 1971 году, когда шестнадцатилетняя Изабель Юппер снялась в маленькой роли в картине Нины Компанеец «Фаустина, или Лето красное». С годами ее прославленные веснушки перестали удивлять, к тому же их успешно убирали с помощью грима. Тем более никого не удивлял редкий (даже для богатого молоденькими актрисами французского кино) талант Изабель, ее умение самыми скупыми средствами достичь психологической глубины в обрисовке характера. Пытаясь проникнуть в суть ее актерского метода, некоторые критики писали, что она умеет добиться желаемого эффекта с помощью внешней пассивности. Сама Юппер утверждает, что считает себя «актрисой-йогом»: погружаясь в творчество, как во время занятий йогой, не следует ни о чем думать, более того, нужно вокруг себя «создавать пустоту». Она вспоминает слова известного театрального педагога, русской по происхождению, Тани Балашовой: «Чем больше отсутствуешь в сцене с партнером, тем больше значишь для него». Звучит немного парадоксально и спорно, но Изабель это правило помогает.

Наша беседа с Юппер в Москве подтвердила, что она не принадлежит к тем «звездам», которые любят позировать, любят, чтобы с них много писали. Я и до этого читал, что актриса очень часто отказывается давать интервью, не дает повода для пересудов, сплетен и легенд. Если она и беседует с журналистами, выступает по телевидению, то только потому, что это предусмотрено контрактом. Дисциплинированная актриса, она строго выполняла все свои обязательства и в Москве. Но разговорить ее оказалось делом непростым. Впрочем, судите сами.

Александр Брагинский. Расскажите о себе до кино. Мне кажется, у вас было счастливое детство.

Изабель Юппер. Пожалуй. Но как и у всех детей, у меня были и радости, и печали. Так как я была последней в большой семье (у меня три сестры и брат), то меня баловали. Родилась я в Париже 16 марта 1955 года, но вскоре мы переехали в маленький городок Виль д'Аврэ. Мой отец — промышленник, мать — преподаватель английского языка. Надо отдать им должное: они никогда не «давили» на нас, но строго требовали, чтобы все мы получили основательное образование, «встали на ноги».

А. Брагинский. А как же получилось, что вы и ваши сестры так или иначе оказались связаны с театром и кино?

И. Юппер. Мы по-разному пришли в искусство. До того как выступить на сцене, моя старшая сестра Жаклин училась во Франции и США социологии, Элизабет окончила Высшую административную школу, но победила страсть к литературе, она стала писательницей, режиссером; третья сестра Каролина долго работала помощником режиссера в кино, потом снимала фильмы и для телевидения, и для кино, и в их числе — картина «Подписано Шарлоттой»...

А. Брагинский. В которой вы сыграли главную роль. Вы намерены снова сниматься у своей сестры?

И. Юппер. Конечно.

А. Брагинский. Однако вернемся в те годы, когда вы еще учились.

И. Юппер. Я окончила лицей в Сен-Клу и, уже снимаясь в кино, защитила диплом бакалавра в университете Клиши на факультете славистики. Я занималась тогда русской литературой. Упреждаю вопрос: почему русской? Наверное, потому, что в то время меня кидало в разные стороны, а проза Толстого дисциплинировала, давала возможность образумиться. Русский я совсем забыла, но русскую литературу очень люблю. Доказательство — удачная, как мне кажется, роль Натальи Петровны в пьесе Тургенева «Месяц в деревне», сыгранная мной в театре «Одеон».

Диплом факультета славистики не изменил предначертаний небес, и Изабель Юппер сначала учится в Театральном центре на улице Бланш, а затем в Национальной консерватории драмати-

«Виолетта Нозьер», режиссер Клод Шаброль

«Кружевница», режиссер Клод Горетта

«Женское дело», режиссер Клод Шаброль

«Врата рая», режиссер Майкл Чимино

ческого искусства в классе прекрасного режиссера и педагога Антуана Витеза. Здесь-то на нее и обратил внимание импресарио Андре Шампо: благодаря ему она снялась в «Баре на развилке» Алена Левана, где главную роль играл Жак Брель, а затем в роли сестры героини (Розали — Роми Шнайдер) в известном у нас фильме Клода Сотэ «Сезар и Розали». А еще через год Изабель появилась в картине Бертрана Блие «Вальсирующие». Там у нее было несколько рискованных сцен, но зато она испытала радость общения с Патриком Девэром и Жераром Депардье. Именно после этого фильма на нее всерьез обратили внимание в кинематографических кругах.

А. Брагинский. Вам было интересно сниматься у Бертрана Блие?

И. Юппер. Конечно. У Блие своеобразный взгляд на мир и на людей, он снимает картины, которые вызывают смех и одновременно зубную боль. Я не считаю его картины комедиями. Мне кажется, что комедия — как у Любича или Капры — предполагает другой ритм. А у Блие действие развивается медленно. Смех вызывает прекрасный диалог, но ведь это уже театральность. Фильм «Жена друга», в котором я снималась у него, будучи уже опытной актрисой, лучше в этом смысле, чем другие ленты. Но и там я была как бы предметом в руках постановщика. Колюш сумел к этому приспособиться, он был гениален, я же чувствовала себя хрустальной вазой и все время ощущала какую-то ненатуральность, надуманность. Словом, я хочу сказать, что в настоящей комедии я еще не сыграла.

А. Брагинский. Можете ли вы назвать режиссеров, которые оказали на вас сильное влияние?

И. Юппер. Конечно. Это в первую очередь Шаброль, но также Годар, Пиала, Тавернье. Хотя все они очень разные. Всякий раз приходилось к ним привыкать, приспосабливаться. Но я очень открытая актриса, мною легко руководить. Подчас, сталкиваясь с чем-то для него новым, актер пасует, теряется. Со мной этого не бывало.

А. Брагинский. Вам решительно все равно, каким методом пользуется в работе постановщик?

И. Юппер. Решительно. Мне крайне важно ощущать его взгляд. Если я не чувствую этого взгляда, если в том, что он делает, нет «хребта», стрежня, тогда мне невольно приходится задавать вопросы. В случае с Годаром, например, я не всегда понимала, что получится в результате, чего он добивался. Только увидев целиком всю картину «Спасай, кто может (жизнь)», я все поняла. Когда он снимал меня в «Страсти», все было иначе. Отношения Годара с актерами определяются тем, какими он их чувствует в момент съемки. Так в «Страсти» он просил меня говорить запинаясь. В моей жизни это был период сомнений и нерешительности. Он угадал...

А. Брагинский. Какова роль импровизации у Годара?

И. Юппер. Он не допускает никаких импровизаций. У него все продумано заранее, и он четко добивается того, чего хочет.

А. Брагинский. Значит, Годар изменился: Бельмондо вспоминает, что когда они снимали «На последнем дыхании», Годар позволял ему безобразничать в пределах роли, делать что хочет. Эта свобода актера чувствуется и в «Безумце Пьеро».

И. Юппер. Нет, теперь он другой. Он точно идет по сценарию. Почти маниакально придерживается его. А вот Пиала — не такой.

А. Брагинский. Вы снялись только в одной картине Мориса Пиала «Лулу», но этот фильм — вы не раз это говорили — занимает важное место в вашей карьере. Известно, что некоторые актеры не приемлют метод работы режиссера.

И. Юппер. Великий режиссер не может быть трудным для актера. Я не знаю таких. Просто у Пиала репутация жесткого режиссера.

А. Брагинский. Пиала назвал вас «таинственной актрисой» и говорил, что в «Лулу» старался сохранить это ваше качество.

И. Юппер. Ему виднее. У Пиала есть четко продуманная мизансцена, и одновременно он часто отпускает вожжи. То есть некоторые сцены им строго и точно срежиссированы, а другие сняты импровизационно. Он умеет создать определенную атмосферу на съемке, так что актеры все равно сделают то, что нужно.

А. Брагинский. А какую роль в вашей жизни сыграл Бертран Тавернье?

И. Юппер. Огромную. Он дал мне, двадцатилетней актрисе, очень важную роль Розы в «Следователе и убийце». Роль эта написана специально для меня. Я впервые играла такой характер — бедную девушку, которую делает своей любовницей следователь (Филипп Нуаре): бунтуя против своей униженности, моя героиня становится участницей первых социальных битв французских рабочих в конце прошлого века. Я очень люблю Бертрана. Это человек живой, интересующийся кучей самых разных вещей и очень образованный режиссер. Его метод работы более классический. Особенно в сравнении с Блие, Годаром и Пиала.

А. Брагинский. Он много репетирует и объясняет?

И. Юппер. Кто-то из актеров сказал, что Тавернье не руководит дотошно актером, не подсказывает интонацию, походку — это он оставляет, как он выразился, «профессиональным болванам». Рядом с ним ощущаешь одновременно защищенность и свободу. Для меня на съемочной площадке всегда были важны не точные указания режиссера — тут ты думаешь о том-то и делаешь то-то, а условия, в которые помещает тебя постановщик, позволяя жить своей ролью. К тому же Тавернье прекрасно выписывает роли.

Бертран Тавернье сказал как-то, что Изабель Юппер своей внешностью, вероятно, заинтересовала бы Огюста Ренуара, что она — «мелодичная актриса», которая навязывает каждой сцене определенный тон, заполняя им паузы.

Когда я напомнил ей эти слова, она впервые улыбнулась.

И. Юппер. А я об этом забыла. Самое главное для актера — не фальшивить. В кино это не просто. Но, удивительная вещь, едва вам удается войти в образ, как вы испытываете нечто такое, чем может воспользоваться кинематограф и превратить в волшебство. Для актера значение имеют и хорошие, и дурные встречи: ведь не всегда же делаешь правильный выбор, попадая на свою роль, своего режиссера. Мы — зависимая профессия. Когда-то

«Лулу», режиссер Морис Пиала

«Сестры Бронте», режиссер Андре Тешине

«Возвращение любимой», режиссер Жан Франсуа Адам

я была очень нерешительна и сама ставила себе палки в колеса. Теперь я изменилась и плыву по течению.

А. Брагинский. Вы хотите сказать, теперь, когда вы стали «звездой» французского кино?

И. Юппер. Статус «звезды» имеет значение только тогда, когда получаешь возможность играть то, что написано для тебя, когда можешь сниматься у крупных режиссеров.

А. Брагинский. А какое место вы, Изабель Юппер, видите для себя во французском кино?

И. Юппер. Думается, что занимаю собственное место. Я снимаюсь в фильмах, предназначенных и для широкого зрителя, и для ограниченного круга истинных киноманов. Я считаю себя европейской актрисой.

А. Брагинский. Но вы ведь снимались и в американских фильмах.

И. Юппер. Да, но редко. В 1971 году у Отто Преминджера в фильме «Розовый бутон» — я тогда была совершенно неопытной актрисой, а потом спустя лет десять в картине Майкла Чимино «Врата рая». Вообще я люблю чередовать работу в разных странах. Так в 1990 году я снялась в фильме немца Вернера Шретера «Малина́» и у Клода Шаброля в «Мадам Бовари».

А. Брагинский. Вы работаете достаточно интенсивно, в среднем две картины в год, но был период, когда вы в течение полутора лет снялись в шести картинах, да таких разных, как «Сестры Бронте» Андре Тешине, «Лулу» Мориса Пиала, «Спасай, кто может (жизнь)» Годара, «Врата рая» Чимино, «Дама с камелиями» Болоньини и «Возвращение возлюбленной» Адама. Не многовато ли?

И. Юппер. Каждый фильм был по-своему интересен. Например, после того, как я увидела «Охотников на оленей» Чимино, мне очень захотелось поработать с ним, познакомиться с американской актерской системой, где техника так часто заменяет интуицию. Позднее мне также интересно было сниматься у Марты Месарош во «Второй жене».

А. Брагинский. Существует ли некая сквозная нить, связывающая ваши картины, ваших героинь, ну не всех, а некоторых, наиболее вам близких?

И. Юппер. Думаю, многие мои фильмы говорят о том, как трудно жить, как трудно любить. И это неудивительно. Актер выбирает — если имеет такую возможность — то, что ему ближе. В каком-то смысле я снимаюсь в одном и том же фильме. Каждая роль отражает определенный период в моей жизни. Мои героини — особенно в начале моей карьеры — находились на пограничной линии между юностью и зрелостью. С тех пор я, конечно, переменилась. Поэтому и роли играю другие, и играть стало труднее. Раньше я словно бросалась в воду: авось выплыву. Сегодня меня интересует и то, как примет картину зритель. А это меняет стиль игры.

А. Брагинский. Но как все-таки напряженная творческая жизнь сочетается с вашими домашними обязанностями, ведь у вас двое детей — дочь и сын?

И. Юппер. Это не просто, но возможно. Долгое время моими главными друзьями были мои фильмы. Теперь я стараюсь быть еще и хорошей матерью. Но поставим тут точку.

А. Брагинский. В одном интервью вы сказали, что делать фильм — это бороться со смертью, с жизненными огорчениями, но также и удовлетворять тщеславное желание оставить память о себе, что кино — это и удовольствие, и безумие. Но при этом заявили, что не знаете, как бы жили, не став актрисой.

И. Юппер. Все так. Понимаете, создание фильма — это результат общения с режиссером, партнерами, но одновременно этот род общения не похож на повседневные отношения людей. Помнится, я тогда сказала, что выбрала профессию актрисы потому, что испытывала сложности в столкновении с действительностью. Я многого боюсь в жизни, но не боюсь сюрпризов своей профессии, то есть провалов, неудач. Поэтому я часто иду на риск. Но всякий раз, приступая к съемкам, я испытываю подъем сил. Для меня, повторяю, фильм — это моя семья, моя школа.

Вспоминаю еще одно интервью Изабель Юппер, где она говорила, что ее завораживают роли женщин, «идущих до конца». В ее послужном списке немало таких характеров: это и одна из сестер Бронте — Анна в фильме Андре Тешине «Сестры Бронте», и героиня из «Бесов» Достоевского — Вайды, и Маргарита Готье в «Даме с камелиями» Болоньини, и героини «Лулу», «Второй жены», «Любви с первого взгляда», «Форели». Таковы и женщины, которых она сыграла у Клода Шаброля.

А. Брагинский. Поговорим о Шаброле, если не возражаете. Ваше сотрудничество началось с «Виолетты Нозьер» в 1978 году. Как это произошло?

И. Юппер. Очень просто. Клод позвонил мне и предложил прочитать сценарий. Образ Виолетты Нозьер завораживал и вызывал чувство беспокойства. До тех пор мне не случалось играть убийц. Но постепенно, стараясь понять эту женщину, оценить причину ее страшного поступка, я стала испытывать к ней — нет, не нежность, а сочувствие. А иначе как бы я смогла донести до зрителя трагедию Виолетты?

А. Брагинский. «Виолетта Нозьер» принесла вам приз в Канне за лучшую женскую роль. Отчего же понадобилось десять лет, чтобы снова сняться у Шаброля в «Женских делах»?

И. Юппер. Не могу объяснить. Не получалось. Так было с Таверньe, с Блие. Только в 1988 году Шаброль предложил мне роль Мари Латур — снова «ретро» и снова подлинная фигура французской истории: женщина, которая в годы оккупации, при режиме Виши, делала категорически запрещенные законом аборты. Мари Латур была последней женщиной, которую подвергли казни на эшафоте.

А. Брагинский. После Виолетты — отцеубийцы, богоотступница Мари. И снова незнакомая вам, хотя и не столь отдаленная, как в «Виолетте Нозьер», эпоха — начало сороковых годов. Вас это не пугало?

И. Юппер. Нет. Мари Латур — характер менее «взрывной», но сильный. Более сильный, чем у окружающих ее мужчин, в том числе — мужа, который, ревнуя, выдает ее полиции и, по сути, посылает на эшафот. В известной степени это феминистский фильм...

А. Брагинский. А вы ведь не раз выступали против женоненавистничества в фильмах, снятых режиссерами-мужчинами. Образы ваших героинь, в частности у Шаброля, становятся все более сильными, значительными, активными. Виолетта Нозьер протестует против пошлости и убожества окружающей ее жизни, Мари Латур выступает в защиту права женщины самой решать, быть ли ей матерью, самой решать свои «женские дела». Как-то вы сказали, что в сходных обстоятельствах могли бы поступить, как ваша героиня.

И. Юппер. Да, да. Мне очень близок этот характер.

А. Брагинский. Не прошло и двух лет после «Женских дел» и приза на фестивале в Венеции, как Клод Шаброль снова позвал вас и вы, вероятно, опять скажете, что он просто позвонил и...

И. Юппер. Конечно. Именно так и произошло. Когда Шаброль сказал, что хочет снимать меня в роли мадам Бовари, я впервые прочитала роман Флобера...

А. Брагинский. Какой ужас...

И. Юппер. Зато я читала «Войну и мир» и «Анну Каренину».

А. Брагинский. Ну, в таком случае...

Напомним читателю прежние экранизации Флобера, их не так уж мало. Первая появилась в 1932 году, фильм американца Альберта Джона Рэя назывался «Нечестивая любовь». Затем в 1933 году «Мадам Бовари» снял великий Жан Ренуар с Валентиной Тессье в главной роли, а в 1937 году немец Герхардт Лампрехт предложил эту роль Поле Негри. За ними следуют аргентинец Карлос Шлипер (1947) и американец Винсенте Миннелли (1949). Через двадцать лет вышла «Обнаженная госпожа Бовари» (ФРГ, режиссер Джон Скотт, в главной роли Эдвиж Фенек), в 1977 году поляк Збигнев Каминский поставил картину «Мадам Бовари — это я». И, наконец, версия Александра Сокурова под названием «Спаси и сохрани».

Конечно, я спросил Изабель Юппер, знакома ли ей картина Ренуара.

И. Юппер. Когда-то я ее видела, но забыла. Сейчас мне кажется, что Ренуар далеко отошел от Флобера. Фильм Сокурова я так же, как и Шаброль, не видела. Он обещал достать картину во Франции, и тогда мы ее посмотрим. Насколько мне известно, у Сокурова собственный взгляд на личность Эммы. Клод же настолько любит роман, что верен его букве и духу.

А. Брагинский. Вы решительно заявили на пресс-конференции, что госпожа Бовари — это не вы. Что же тогда увлекло вас в этом образе? Есть ли какая-то связь между тремя персонажами, которых вы играли в фильмах Шаброля?

И. Юппер. Мне кажется, что Эмма Бовари — это синтез всех женских характеров, которые я играла у Клода Шаброля. Все они хотят доказать себе и окружающим, что они существуют, что имеют право на собственную жизнь. Сегодня говорят, что Шаброль — флоберовский режиссер. Я тоже так считаю: у него и прежде действовали флоберовские героини. Не только мои. Скажем, Фанни Ардан в «Неверной жене» или «Разрыве». Так, возвращаясь к истокам, он пришел к «Мадам Бовари».

А. Брагинский. Каков был ваш подход к образу Эммы? Вы ведь не видели или не вспоминали других исполнительниц. Знаете ли вы, что в истории советского театра была гениальная Эмма Бовари — Алиса Коонен в Камерном театре?

И. Юппер. Алиса Коонен? Надо запомнить.

А. Брагинский. Итак...

И. Юппер. Итак, я хотела показать ее растерянность, ее страдание. Образ написан мужчиной (который утверждал, что Бовари — это он, в чем Шаброль, кстати, сомневается). То есть это размышления мужчины о женском характере. Он честен при этом. Издалека Эмма кажется ничтожной, но при близком знакомстве образ предстает исполненным драматизма, патетики. Умирая, она расстается со своей заурядностью и превращается в героиню. Точно так же на нее смотрит и Шаброль. Это сильная натура. Я совсем другая, но постаралась взглянуть на нее с пониманием.

А. Брагинский. Вы сказали в интервью «Либерасьон», что единственным человеком, который ее понимает, является аптекарь Омэ и что у нее, пожалуй, могла бы быть связь именно с ним. Но ведь тот образ решен нарочито «провинциально», бытовыми средствами. Это явно не герой ее романа.

И. Юппер. Мне так показалось. Ведь остальные — просто убожества. Кроме, конечно, Шарля — он добрый, хотя и недалекий человек.

В буклете к фильму Клод Шаброль написал, что Флобер никогда не говорил: «Шарль Бовари — это я», и если идентифицировал себя с Эммой, то лишь для того, чтобы подчеркнуть, что он, во всяком случае, не Шарль. Шаброль не без лукавства замечает,что мужчины обычно испытывают потребность сопереживать Шарлю, и им очень трудно понять Эмму. Надо было сделать усилие, чтобы помочь им в этом.

А. Брагинский. В фильме вы не прибегаете к гриму и только меняете туалеты...

И. Юппер. Тщательно анализируя душевный порыв Эммы, Флобер очень скупо описывает ее внешность. Значит, можно было всецело исходить из собственной фантазии. Но мы сделали ее более активной, решительной и ранимой, тем самым пытаясь затронуть вечные чувства людей. Можно сказать, что Эмма Бовари — это женский и человеческий архетип.

А. Брагинский. А что вы думаете о соотнесении этого образа с современностью?

И. Юппер. Эмма Бовари — это тип женщины на все времена. Она проходит через века, не обретя ни морщинки. Но на нее можно смотреть по-разному. Для многих Эмма остается героиней, которая дала повод для теории «бовариза»: люди вспоминают о ней, как о пассивной, не очень далекой натуре. Мы прочитали роман иначе. Этот образ, с нашей точки зрения, полон воли и насилия, и тем он может быть близок нашим современникам. Это воительница в стане мужчин. И тут я узнаю в ней себя...

А. Брагинский. Вы считаете себя драматической или лирической актрисой?

И. Юппер. Я люблю разные роли. Но так получилось, что я чаще играла в драмах. Поэтому я считаю себя героиней драматической. Кстати, что такое лирическая героиня? Это более утрированное, театральное выражение чувств. Как в опере. Недаром оперу называют «лирическим искусством». Современная жизнь подталкивает к драматической манере игры.

...Изабель Юппер посматривает на часы. Скоро она улетает — мы незаметно проговорили довольно долго. Не дожидаясь лифта, она вприпрыжку сбегает по лестнице Киноцентра — изящная, маленькая, в строгом костюме и с сумкой наперевес.

P. S. Эта беседа состоялась в самый разгар фестиваля, до того, как было объявлено о присуждении Изабель Юппер приза за лучшую женскую роль в «Мадам Бовари».

Е. Карцева

Вино и виноград

Советское искусствоведение, к сожалению, сильно опаздывает в осмыслении ведущих художественных течений. Только мы «реабилитировали» Кандинского, Малевича, Шагала и начали осторожно и с оговорками признавать модернизм, как выяснилось, что для Запада — это давно пройденный этап культуры и жаркие споры вот уже почти четверть века кипят вокруг его преемника. Еще в 1971 году в американском журнале «Новая история литературы» появилась статья Ихаба Хасана — профессора университета штата Висконсин — «Постмодернизм»[1], давшая название новому, давно уже формировавшемуся направлению. С тех пор это понятие прочно вошло в зарубежный критический обиход.

Но лишь в конце 80-х волны этого мощного прибоя докатились до нас. Солидные журналы «Вопросы литературы» и «Новый мир»[2] уже поместили статьи на эту тему, краем задевшие и кинематограф. Для него эта проблема крайне важна не только в плане изучения важнейших идейно-эстетических тенденций развития современного зарубежного кино, но и для знакомства советских творческих работников с тем его опытом, который сейчас внедряется и у нас. Именно поэтому дискуссия, начатая в журнале «Искусство кино» публикацией интервью Александра Митты «В аспектах постмодернизма...»[3], оказалась весьма своевременной.

Проблема столь важна и серьезна, что не хочется отвлекаться на уже обнаружившиеся изъяны этого спора. Вряд ли стоило уважаемому режиссеру обвинять весь киноведческий цех в провинциализме и безграмотности. А маститому критику Андрею Плахову в своем ответе обвинять оппонента в легкости самообмана[4]. В конце концов, цель дискуссий — не побольнее уязвить коллегу, а выяснить истину или хотя бы приблизиться к ней.

Так что же такое постмодернизм в кино? Последний этап модернизма или реакция на него, каковой в свое время был постимпрессионизм по отношению к импрессионизму? Ответить на все эти вопросы трудно без пересмотра ряда представлений о модернизме, выработавшихся у нас за долгие годы,— представлений, которые столь наглядно продемонстрировал А. Митта, говоря о «модернистских мистификациях» и противопоставляя им постмодернизм, который помогает «вовлечь кинематограф в более активную и более плодотворную социальную жизнь»[5].

Ведь модернизм — это не только разрыв с художественными формами, выработанными классическим искусством, но и (в первую очередь!) протест против традиционализма и рационализма на экране, против наивного иллюзионизма и консервативных установок «среднего класса», против примелькавшихся эстетических канонов.

В первую половину XX века, когда модернизм стал всеми признанным направлением в живописи, скульптуре и архитектуре, он для американского кинематографа, с самого начала ориентированного на массового зрителя, особого значения не имел. Авангардное кино, рассчитанное на узкий круг знатоков, возникло лишь на рубеже 60-х. В сущности, если не считать нескольких экспериментальных фильмов, модернизм здесь начался именно в этот период, продлившийся до середины 70-х. Именно тогда, когда начало постепенно нарастать движение протеста «детей» против «отцов» и их традиционных ценностей, появился новый зритель — из среды студенчества и молодых профессионалов,— которого больше не устраивала привычная голливудская кинопродукция «масскульта».

Он требовал переноса на экран специфики реального мира: социальных и расовых конфликтов, жестокости, извращенного секса, наркомании. Иного героя — не того победительного, неизменно оптимистичного, с медальным профилем и квадратным подбородком, а рефлектирующего, неуверенного, сомневающегося и внешне похожего не на бога с Олимпа, а на обычного, далеко не всегда красивого и отважного человека. Это породило новую актерскую школу, принципиально отличную от прежней «системы звезд». В вышедших в конце 60-х фильмах «Выпускник», «Беспечный ездок», «Ресторан Алисы», «Пять легких

[1] «New Literary History» 111, n. 1 (Fall), 1971, pp. 28—47.

[2] Поставангард: сопоставление взглядов (Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание; Казин А. Искусство и истина; Родянская И. Заметки к спору.— «Новый мир», 1989, № 12, с. 222—249; Ивбулис В. От модернизма к постмодернизму.— «Вопросы литературы», 1989, № 9, с. 256—261.

[3] Митта А. В аспектах постмодернизма...— «Искусство кино», 1989, № 7.

[4] Плахов А. Легкость самообмана.— «Искусство кино», 1990, № 10.

[5] Митта А. В аспектах постмодернизма... с. 75.

пьес», «Холодным взором» явлена новая картина мира, увиденного глазами недовольных молодых американцев. Они продолжили ту линию, которая еще раньше была начата литературой: Сэлинджером — «Над пропастью во ржи», Керуаком — «На дороге», Апдайком в «Кентавре».

В основу эстетики нового направления легла теория «новой чувствительности». Ее принцип противопоставления двух начал — рационального и эмоционального, выдвинутый еще Ницше, развил Герберт Маркузе в книгах «Одномерный человек»: анализ идеологии развитого индустриального общества» (1964) и «Контрреволюция и бунт» (1972). В них он выступал за «непосредственное искусство», апеллирующее не к интеллекту, а к чувствам, что дает, по его мнению, новое ощущение жизни, формирует иную систему ценностей. Возникают «открытые системы», для которых характерен примат воображения над логикой, формы над содержанием, создание собственной, нередко зашифрованной в аллюзиях и подтексте реальности.

Такого рода произведения, обладавшие определенной мировоззренческой и стилистической общностью, уже нельзя было отнести ни к элитарной — их смотрели миллионы,— ни — по художественному уровню — к массовой культуре. Так возник и постепенно укрепился термин «контркультура».

Одновременно появился и кэмп, описанный Сюзан Зонтаг — весьма популярным в США 60-х годов литературным критиком. По ее мнению, суть этого «кича для избранных» — пристрастие ко всему неестественному, искусственному, чрезмерному»[6]. К примеру, поклонники кэмпа упивались зрелищем лент, вошедших в список десяти самых худших фильмов того или иного года. Художественные пристрастия этих интеллектуалов определила позиция, опиравшаяся на ставшую модной в этот период теорию маститого американского эстетика Томаса Манро об изгнании из эстетического обихода концепции прекрасного, как категории оценочной и, следовательно, субъективной.

Эта точка зрения получила широкое распространение в поп-арте и постепенно добралась до прикладного искусства. И если классический дизайн, например, искал красоту в функциональности формы, стремился к гармоничной организации пространства, к сочетанию изящного с полезным, то в семидесятые годы возникла мода на необычное и безобразное (красивое уже было, а вот такого вы еще не видели!). Появились дома в форме башмака или цветка, стулья-спруты, люстры в виде отрезанной человеческой головы, телевизор, вмонтированный в человеческий торс. Кровать под балдахином и светильник — керосиновая лампа оказались рядом с креслом-модерн и торшером самой последней конструкции.

Стилевая эклектика в полной мере сказалась и в кино: не только в декорациях, но и в самом способе презентации материала. Новая эстетика давала о себе знать в зрелищных и шокирующих аттракционах, в ритме, музыке, монтаже, типичных для рекламных клипов, в многочисленных цитатах — прямых и косвенных — из известных произведений литературы, живописи, кинематографа, в ином угле зрения на уже виденное и привычное.

Голливуд, чрезвычайно чуткий к новейшим веяниям, многое перенял у контркультуры и кэмпа: и приближение к реальности, и героя «с червоточинкой», и показ запретной ранее среды— гомосексуалистов, наркоманов, проституток, и бóльшую свободу в презентации секса и жестокости, и необычность подачи известного материала, и ироничный взгляд много повидавшего в жизни человека, уже ничего не принимающего за чистую монету.

Бунт молодых против общества потребления угас, так и не достигнув цели. Утратив веру в достижение желанных, хотя с самого начала не очень реальных, общественных идеалов, «радикалы» включились в общий жизненный поток. И то, что совсем недавно было протестом против ханжеской, пуританской морали, стало нормой, частью общего гедонистического отношения к жизни. Именно в этой точке сошлись столь разные, казалось, совершенно непохожие друг на друга течения в искусстве, как контркультура и кэмп.

Их адептов объединил и подрыв веры в конечное торжество разума и социальной справедливости, которую утверждали в свое время французские, а вслед за ними и американские просветители. Испуганные могуществом науки, изобретшей средства для глобального уничтожения всего живого, готовые возненавидеть ее, а заодно и порожденную ею техническую революцию, быстрым прогрессом генной инженерии, машинного и компьютерного производства, новых видов транспорта, люди стали обращаться к тому, что находится вне сферы научного опыта. Вера в потустороннее, непознаваемое, экстрасенсов, гипнотизеров и хилеров начала обретать самые причудливые формы, что, естественно, отразил и экран.

Все эти черты остались в американской кинопродукции и тогда, когда с середины 70-х годов в США наметился отчетливый поворот от молодежного радикализма к тому, что получило название «неоконсерватизм». Я не буду останавливаться на общественно-политических предпосылках этой «смены вех» — о них уже достаточно много у нас писалось в период излишнего увлечения идеологией в ущерб эстетике. Но одно необходимо помнить: постмодернизм или новый классицизм сегодня на Западе часто рассматривается в рамках как раз этого направления, хотя, на мой взгляд, им не исчерпывается.

В редакционном предисловии к американскому сборнику «Антиэстетика: заметки о постмодернистской культуре» подчеркивается, что в оценке постмодернизма нет единства. Одни считают его разрывом с эстетикой модернизма. Другие утверждают, что иным стало его восприятие. Третьи расценивают модернизм, как элитарное искусство, а постмодернизм, как кич, возвращение к той традиции, с которой порывал предшественник. Скорее всего, правы все, ибо отличительная черта этого направления — его многозначность. Здесь же выделяются и два основных этапа его развития. Первый — связан с социальным контекстом

[6] Sontag, Susan. Notes on Camp.— In: "Against Interpretation and Other Essays". N. Y., 1966, p. 251.

конца 60-х — начала 70-х, когда постмодернизм еще может рассматриваться как поздний этап модернизма с его борьбой против конформизма, примитивизма, обывательского вкуса, избитых эстетических канонов; второй — синоним неоконсерватизма в мировоззренческом плане, а в художественном он связан с перенесением в массовое искусство, особенно в кинематограф, многих приемов и находок предыдущего периода. Сборник «Антиэстетика» пропитан духом сопротивления, его авторы выступают не только против догматического модернизма, но и игровой ненормативности современного постмодернизма.

Самой значительной мне представляется статья Фредерика Джеймсона — профессора литературы и истории сознания в университете города Санта-Крус (Калифорния) — «Постмодернизм и потребительское общество». Автор тесно связывает появление постмодернизма с новым типом общественной жизни и новым экономическим порядком постиндустриального общества, с его транснациональными компаниями, гигантским развитием средств массовой коммуникации, тягой к зрелищности. Главная черта его эстетики видится Ф. Джеймсону в создании художественной имитации достижений модернизма, стилизации под них. «У всех выдающихся модернистов, отличавшихся значительностью личности, будь то Фолкнер, Малер или Прокофьев, был свой индивидуальный, сразу же различимый стиль. Для постмодернизма же характерна «смерть субъекта». Ибо в эпоху корпораций, когда сформировался «человек организации», если воспользоваться названием известной книги Уильяма Уайта — бюрократ и в бизнесе, и в политике,— прежний индивид больше не существует... Сегодня некому изобретать новые стили, поэтому остается лишь подражать прежним. Так возникает стилизация. А чтобы никто не мог упрекнуть в подражании, она приобретает чуть пародийный характер.

При этом надо все время ориентироваться на тех, кому подражаешь. Так постмодернизм становится искусством об искусстве. Причем он не столько воссоздает его модели, сколько творит их стереотипы-имиджи. Ему свойственны также описательность, фрагментарность, калейдоскопичность, отсутствие цельной картины, эрозия различий между «высокой» и «массовой» культурой[7].

К данному обоснованию социальной природы нового направления можно добавить тезис о характерном для этого этапа отрыве культуры от социума. Еще в 1976 году известный американский социолог Дэниел Белл подробно показал, как гедонизм, возникший в результате развития массового производства, привел к противоречию между работой, где надо трудиться, делать карьеру, и продуктами труда, призывающими к наслаждению, радости, отдыху. Между социальной структурой с ее теорией ролей и культурой, в идеале стремящейся к достижению человеческой цельности. Между рационализмом научно-технической революции и интуитивностью, иррациональностью подлинного творчества. Он полагал, что эти основные противоречия современного западного общества и определили эстетические особенности постмодернизма[8].

Джеймсоновская теория «смерти автора» в постмодернизме, на мой взгляд, излишне категорична и не подтверждается художественной практикой. Фильмы «Зелиг» Вуди Аллена (1983), «После работы» Мартина Скорсезе (1985), лучшие ленты Спилберга — корифеев современного постмодернизма в США, не говоря уж о картинах Копполы, Формана, Олтмана, Пенна, несомненно испытавших на себе влияние его эстетики, это — авторский кинематограф с собственным ви́дением мира и оригинальным киноязыком.

Что же касается стилизации, которой так недоволен американский профессор, то она ведь может быть не только «подражанием великим», но и сознательным художественным приемом. Вспомним романтическую стилизацию под 30-е годы в «Бумажной луне» Питера Богдановича (1973) или использование ее Артуром Пенном для рассказа о тех проблемах, которые волновали молодого зрителя в «Бонни и Клайде» (1967). Или ироническое воссоздание 20-х в «Рэгтайме» Милоша Формана (1981). Таких примеров можно привести множество, и в большинстве случаев прием блестяще оправдал себя.

Но при этих частных несогласиях хочется поддержать основную посылку статьи Ф. Джеймсона — связь с эпохой массового производства и потребления, достижений науки и техники. Именно поэтому, сколь бы широко ни распространился сегодня по миру постмодернизм, родиной этого явления — и тут я хочу поспорить с А. Плаховым — все же остается Америка. Естественно, ни один крупный эстетический процесс не существует изолированно, замыкаясь в рамках одной, отдельно взятой страны. Пересмотр и обновление традиционных киноструктур в конце 50-х — 60-е годы характерен и для французской «новой волны», и для английского «кинематографа рассерженных», и для «нового кино» ФРГ, и для бразильского «синема ново»...

Характерным примером современного постмодернизма стал в 1980 году преобретший широкую известность роман итальянского профессора Умберто Эко «Имя розы», десять лет спустя изданный и у нас. (На советских экранах шел и поставленный по нему франко-итальянский фильм Жан-Жака Анно, сильно проигрывающий литературному оригиналу.) Можно говорить в этом плане и о фильмах 80-х: англичанина Стивена Фрирза, испанца Педро Альмодовара и других. Однако жанровый кинематограф, ставший центром постмодернизма, свое классическое развитие получил именно в США.

Естественно, как при всяком осмыслении нового явления, сталкиваются разные точки зрения, что наглядно видно на примере статей А. Митты и А. Плахова. Стоит, однако, отметить, что это не только их личные разногласия, но и отражение разного отношения к постмодернизму американских и европейских критиков. Последние, что

[7] Jameson Frederic. Postmodernism and Consumer Society.— "The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture." Ed. by Hal Foster. Wash., 1983, pp. 113—115.

[8] Bell Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism. N. Y., 1976.

наглядно видно в статьях французов Мишеля Фуко, Жана Леотара, Жака Деррида, утверждают, что сейчас вообще неправомерно говорить о направлениях, так как отсутствует единая метатеория, их объединяющая. Речь может идти лишь об эмпирическом анализе отдельных явлений искусства, в частности, фильмов. Американцы же в лице Ихаба Хасана, Джона Барта, Фредерика Джеймсона, Чарлза Дженкса создали довольно стройную теорию постмодернизма в США, опираясь, с одной стороны, на труды социологов и эстетиков, а с другой — на конкретную практику американского искусства. Отмечая главное в нем, они пишут о сочетании традиционной тематики с новыми приемами ее подачи и иным, чем прежде, зрительским восприятием, позволяющим переосмысливать привычные жанровые структуры.

Каковы же наиболее характерные черты постмодернизма?

Обратимся к еще одному американскому исследованию — труду Чарлза Дженкса, профессора архитектуры Калифорнийского университета Лос-Анджелеса — «Постмодернизм. Новый классицизм в пластических искусствах и архитектуре». В качестве наглядного примера для уяснения сути постмодернизма Дженкс приводит фотографию студии скульптора и художника Роберта Шоурса, где причудливо сочетаются разрушенные остатки древних цивилизаций — Египта, Рима, Индии — и сегодняшнего Бостона. Висящая на стене картина «Три грации» — современные молодые американки, ожидающие автобус в Парк-сквер, стыкуются с застывшей в каменном изломе танца чувственной греческой куртизанкой. Все подано умело и профессионально, предполагая многозначность восприятия. С равным успехом это могут быть и остатки хорошего музея, и погибшая от ядерного взрыва культура в ее историческом континууме, и просто — мастерская художника, где идет работа. Интерпретировать увиденное должен зритель, именно он становится центром искусства, все нити ведут к нему.

Использование культурного наследия, в том числе и мифологического, связь истории и современности, эклектизм стиля, перенос центра тяжести на зрителя — главные, но не единственные характерные черты постмодернизма. Второе название — новый классицизм — дано ему недаром. И с классицизмом XVII века, и еще более — с неоклассицизмом XVIII — это направление роднит возвращение к античным пропорциям в изображении человеческой фигуры (в живописи и скульптуре), а шире — к гуманистическим ренессансным традициям в искусстве. Утрата былых общественных идеалов и веры в возможность преобразования мира привели к тому, что, как у Вольтера и Шенье, острые политические проблемы теперь трактуются не прямо, а опосредованно, в отвлеченной сфере истории и эстетики[9]. Наблюдается откат — на новом витке — к сложному дидактизму и упрятанному в художественную ткань морализаторству. Но ни в коей мере не с прежних доверительных позиций.

Умберто Эко писал в «Заметках на полях» романа «Имя розы»: «Постмодернизм — это ответ модернизму. Раз уж прошлое нельзя уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «Люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала[10]. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала — люблю тебя безумно». Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до них сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии. ... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»[11].

В этом абзаце точно уловлена суть постмодернизма: повторение прошлого на новом этапе, но уже не с наивно-простодушных, а юмористических или иронических позиций. Зритель готов принять всякую выдумку или фантазию, согласен на любые правила игры, но возмутится, если эту игру ему начнут выдавать за реальность. Отсюда — и невозможность романтики, не оттененной подспудным скепсисом, глубокого психологизма, откровенного идеологического или политического манипулирования.

Новые требования хорошо усвоили создатели фильмов, пользующихся сегодня огромным массовым спросом: Лукас, Спилберг, Земекис. Вот, к примеру, знакомый советским зрителям и имевший большой успех фильм последнего «Роман с камнем» (1984). Любовь и приключения на экзотическом южноамериканском фоне выглядели бы предельно тривиально, если бы не пропитывающая сюжет ирония, далекий от сугубой положительности герой, юмористический подтекст ряда сцен. Или все те же «Звездные войны» (1977) — фильм, о который сломано столько копий. Его трудно себе представить не только без трюковой изобретательности, порожденной новой техникой компьютерных съемок, но и без комической пары роботов, подобранных по принципу Пата и Паташона. И по содержанию, и по трактовке, и по нарочитой одномерности характеров персонажей это — комикс в самом чистом виде.

Невиданная ранее популярность фильма вызвала не только ряд его продолжений, но и взрыв интереса к экранизации комиксов. На рубеже 80-х в американском кино появились несколько серий «Супермена», «Пучеглазый моряк», «Энни», «Флеш Гордон», «Бэтмен», «Дик Трэси» и ряд других экранизаций газетных и журнальных полосок 30-х годов. Дело в том, что мировоззренческие аспекты и стилистика этого малопочтенного лишь у нас, но отнюдь не в Америке вида искусства совпадают с основными постулатами неоконсерватизма. Это и возвращение к традиционным

[9] См.: Jencks Charles. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. L., 1987.

[10] Итальянская писательница, популярная в 30—40-е годы.

[11] Эко Умберто. Имя розы. М., 1989, с. 461.

ценностям американизма, и конформизм, и вера в социальные чудеса, и ненавязчивое морализирование, то есть, короче говоря,— отражение политических и эстетических идеалов сегодняшнего «среднего» американца любого возраста. Все это, поданное с юмором, без которого комикса просто не бывает, с использованием захватывающих дух компьютерных трюков, обеспечило таким картинам самую массовую аудиторию — от старшего поколения, еще помнящего сюжеты своей молодости, до юнцов, считающих, что все это ново и очень современно.

Фильмов, пародирующих жанры, сюжеты, образы, приемы, становится все больше. В 1985 году, незадолго до смерти, один из старейших американских режиссеров Джон Хьюстон в ленте «Честь семьи Прицци» тонко, ненавязчиво, смешно доказал «способом от противного» основную мысль своего творчества: губительное влияние криминогенной среды на человеческие души. Пародийность в фильме крылась в самой чрезмерности происходящего, в обессмысливании хорошо знакомого зрителям сюжета — «Крестного отца» Фрэнсиса Копполы. Причем гипертрофия стиля и сюжетных особенностей отнюдь не уничтожала их, ибо тогда исчез бы сам объект пародирования.

В вышедшем на советские экраны фильме «Замужем за мафией» (1988) Джонатан Демм спародировал не только основные фигуры уголовного фильма: гангстера (имеется в виду знаменитый Аль Капоне) и его извечного антагониста — фэбээровца, типичные ситуации — роскошная жизнь в дорогих отелях, веселое времяпрепровождение в ресторанах, дансингах и ночных клубах, перемежающееся бесконечными перестрелками, погонями, убийствами, но и непременное морализирование, которое когда-то выражалось одной отточенной фразой: «Преступление не приносит дохода».

В 1987 году экранизирован роман Джона Апдайка «Ведьмы из Иствика» — яркая сатира на коварство современных эмансипированных американок. Одноименный фильм, поставленный в Америке австралийцем Джорджем Миллером, вышучивает в постмодернистском духе даже не столько издержки феминизма и антимаскулинизма в быту, атмосферу американской «глубинки», сколько апробированные приемы и образы голливудского кинематографа вообще и фильма ужасов в частности.

В ироническом ключе заново переосмысливаются и знакомые зрителям эпизоды. Например, погоня из фильма «Дилижанс» Джона Форда (1939). В 1949 году вестерн «Ларами» почти целиком воспроизвел ее. В 1961-м Майкл Кертиц в картине «Команчи» дал точную копию фордовской сцены, сохранив тот же монтажный ритм и ту же концовку. Ситуация стала настолько банальной, что еще через десять лет была спародирована Артуром Пенном в «Маленьком большом человеке». Таким образом, главное в постмодернизме — не сам материал, а авторская точка зрения на него. Можно повторять любые эпизоды, брать любые цитаты, но при одном условии: если найден оригинальный, новый поворот их подачи.

Если они помогают по-иному взглянуть на реальный жизненный контекст или контекст кинематографический.

Из приведенных примеров — гангстерского и мистического фильма ужасов, комикса, вестерна — очевидно, что постмодернизм тяготеет к жанровому кино. Именно в нем, включая еще и приключенческий жанр, комедию, мелодраму, удобнее всего демонстрировать быструю смену зрелищных мод. Американский журналист Уильям Цинсер жаловался в журнале «Ридерс дайджест», что погоня за наслаждениями стала самым популярным занятием в США. Отсюда — и гедонизм, пропитывающий постмодернизм. При этом привыкание к новому совершается со все возрастающей скоростью, и потому приходится изыскивать еще небывалые или хорошо забытые способы привлечения внимания.

Жанровый аттракционный кинематограф изначально предполагает, что необходимость следить за бурно развивающимся действием, перипетиями сюжета, прекрасно технически выполненными трюками позволяет зрителю не вникать в «пустотелость» героев. Происходит подмена сущности и характеров главных действующих лиц эмоциями людей, сидящих в зале. Смотря лишенную всякой рефлексии, запутанных психологических мотивировок и прочих душевных тонкостей картину, зрители как бы ставят себя на место персонажей, наполняя их собственными чувствами. И если, паче чаяния, это место окажется занятым — в прекрасной и мужественной оболочке проглянет личность,— киноаудитория в массе своей может остаться недовольной.

Именно этот психологический момент современного массового восприятия учел американец Джим Мак Брайд, в 1983 году возродивший на экране знаменитый фильм Годара «На последнем дыхании». Он показал историю жизни героя, как аналог его любимого комикса о Серебряном супермене. Замысел вначале кажется кощунственным, но постепенно начинаешь понимать, что это не только помогает режиссеру точно охарактеризовать новую социокультурную и национальную среду, но и становится оправданием явной одномерности характера главного персонажа, ибо для комикса — это закон жанра.

Ироничный же Ричард Гир в заданных ему рамках умело показывает представителя иного времени и иного поколения. Не того — конца 50-х — преддверия молодежного бунта, а нынешнего — начала 80-х, когда уже стало очевидно, что протест иссяк и наступила эра конформизма. И беспрестанные громкие ритмы, несущиеся из приемников, где бы герой ни находился,— в машине, номере отеля, на улице,— лихорадочные, пульсирующие, с преобладанием ударных — уже не выражение темпа грядущих перемен, а нечто вроде наркотика, после приема которого испытываешь физическое изнеможение и полную опустошенность. Недаром ведущая мелодия — известная песня Джерри Льюиса — называется так же, как и фильм. Но если в первом случае герой на последнем дыхании мчится к освобождению от давящих на него пут, то во втором он — на последнем дыхании — едва доползает до жизненного финиша. И хотя в художественном

отношении американскую ленту даже и сравнивать нельзя с французской, Мак Брайду все-таки удалось показать изменение времени, героя, среды, найти свой угол зрения на столь хорошо знакомый зрителям материал.

«Римейки» — повторные экранизации одних и тех же литературных или кинопроизведений — вообще очень характерны для постмодернизма. Недаром говорят, что есть книги и фильмы, на которых человечество испытывает свой возраст, на каждом новом витке жизни прочитывая их по-иному. Правило это касается и времени, в каждый конкретный период оно предъявляет свои требования. В 1987 году Тед Кочефф, известный своим умением юмористически обыгрывать жизненные явления (советские зрители видели его картину «Забавные приключения Дика и Джейн»), поставил фильм «Переключая каналы». Это четвертая экранизация известной пьесы Бена Хекета и Чарлза Мак Артура «Первая полоса», шедшей, кстати, в свое время и на нашей сцене под названием «Сенсация». Умелый газетный репортер удачно расстраивал козни негодяев, стремившихся нажить политический капитал на обвинении безработного в убийстве полицейского.

В последнем варианте действует очаровательная сотрудница уже не газеты, а телевидения — наиболее современного средства массовой коммуникации. И очень интересно наблюдать, как по сравнению с предыдущим фильмом — «Первой полосой» Билли Уайлдера, сделанной в 1974-м,— меняются политические реалии. У Кочеффа нет ни левых взглядов подсудимого, ни черного цвета кожи убитого, ни коррупции власть предержащих. Все это осталось там — в начале 70-х. Здесь же на первый план выступает еще большая, чем раньше, юмористичность происходящего и высокий профессионализм главной героини. Союз обаятельной телерепортерши с молодым, красивым и богатым человеком расстраивается прежде всего потому, что она слишком любит и хорошо делает свою работу.

Постмодернизм — и в этом я согласна с А. Миттой — действительно ставит проблемы профессионализма во главу угла. Во многом это обусловлено тем, что для научно-технической революции вопросы профессиональной подготовки, умения выполнять порученную работу на должном — весьма высоком — уровне имеют большое значение. И не только. Именно новый зритель из слоя интеллигенции, порожденной НТР, который в Америке получил название яппи (по аналогии с хиппи), может по достоинству оценить юмор, аллюзии, подтекст, ловкий — особенно компьютерный — трюк.

В связи с этим и с тем, что значительная социальная проблематика, столь характерная для рубежа 70-х, отошла на задний план, на первый в кинематографе США 80-х вышли уже не Олтман, Пенн, Эшби и Форман, на которых ссылается А. Митта, справедливо характеризуя их как «мощные, своеобычные, выдающиеся индивидуальности», а Брайан де Палма, Дэвид Линч, Джон Карпентер, Тони и Ридли Скотт, Дэвид Кроненберг, Джон Лэндис и им подобные. Придя в кинематограф на рубеже восьмого десятилетия, эти режиссеры стали в нем наиболее характерными представителями постмодернистской эстетики. Все они — прекрасные профессионалы, овладевшие новейшими техническими приемами. Но, к сожалению, в их фильмах это мастерство далеко не всегда подкрепляется значительностью содержания. Прием же, как таковой, еще никогда не становился смыслом.

И в то же время даже как будто бы бесспорные черты постмодернизма — его асоциальность, всемерная приватизация действия, уход в мир законов жанрового кинематографа — далеко не столь однозначны. Ведь человек, его чувства, надежды, проблемы, заботы — главное в любой общественно-политической формации, а счастье и благоденствие людей — цель любого прогресса. И разве то ощущение глухой, неясной, но тем не менее ежеминутно ощутимой угрозы человеческому существованию, которое пропитывает лучшие фильмы Скорсезе, Спилберга и многих других мастеров, не есть подспудное отражение того, что все время ощущается в современной жизни?

Поэтому, подводя итоги сказанному, больше всего хотелось бы избежать категоричности финальных выводов. Приученные прямолинейно-нормативной эстетикой к недиалектической поляризации оценок «своего» и «чужого» в искусстве, мы теперь в растерянности перед новым для нас явлением постмодернизма, не зная, как к нему относиться. А может быть, стоит воспользоваться его собственным опытом и отказаться от оценок — хороших или плохих? Резкое деление на черное и белое в искусстве всегда грешит односторонностью, ибо художественная практика, как и сама жизнь, оказывается неизмеримо богаче и разнообразнее.

Нужно лишь сказать, что постмодернизм ввел в современную эстетическую практику ряд новых явлений.

Это сближение элитарной и массовой культуры, то есть в известной степени ее демократизация, значительное расширение круга людей, ею пользующихся. (Недаром 80-е годы в кино США дали наибольшее число «кассовых чемпионов», резкий рост денежных доходов владельцев американских киностудий.)

Использование гуманистического наследия прошлого, которое модернизм напрочь отрицал, строя свою вселенную заново. Но в то же время и немыслимое ранее расширение сферы эстетики не только как сферы прекрасного, каковой она издавна считалась, но и безобразного, уродливого, вульгарного. (Отсюда проникновение на «легальный» экран откровенной порнографии, ранее стыдливо прятавшейся в «подпольных» кинотеатрах. И сознательное любование жестокостью, особенно в фильмах, защищающих самосуд, типа «Грязного Гарри» или «Жажды смерти».)

Амбивалентность восприятия, позволяющая трактовать увиденное и с наивно-простодушных, и с иронических позиций. Именно эта особенность, неоднократно упоминавшаяся ранее, позволяет совсем по-иному воспринимать и искусство прошлых лет, и современный кич.

Некоторая дистанция между действием фильма и зрителем, сознательно усиливаемая постмодернистскими авторами. Интрига строится таким образом, что смотрящий испытывает чувство превосходства над героями, заранее угадывая ожидающее их впереди. (Когда-то этим умением блестяще владел Хичкок, теперь — Спилберг.)

Значительное обогащение языка киноискусства новыми выразительными средствами: сценарными, режиссерскими, операторскими, во многом заимствовавшими приемы модернизма. И использование в качестве основного художественного метода натурализма с его одномерностью в обрисовке персонажей, динамичностью повествования, подменой психологических характеристик показом среды, фона, шоковостью воздействия аттракционов.

Со всеми этими положениями постмодернистской эстетики можно соглашаться или нет, но нельзя не признать, что они отражают его художественную практику.

Тот же — неоднозначный — подход должен быть и при осмыслении переноса постмодернизма на советскую почву. Если речь идет лишь о стиле, то и в советском кино сейчас наблюдается размывание четкой границы между «высоким» и «низким» искусством, смешение жанров, стилевая эклектика, цитатность как прием, многозначность трактовки, юмористический подтекст, увлечение сексом и жестокостью. Налицо также и утрата идеалов, столь ощущающаяся сегодня и в нашей жизни, и в кино.

Но у постмодернизма есть и другая сторона. Гедонизм, его пропитывающий, возможен лишь при полном материальном довольстве, о чем в Советском Союзе с его суровым бытом пока говорить не приходится. У нас такого рода искусство по-прежнему выполняет лишь компенсаторную функцию, показывая ту жизнь, о которой мечтает обыватель, особенно молодой, попутно сдабривая зрелище захватывающими дух аттракционами. Подобные американские фильмы сейчас широко идут во множестве видеосалонов, сетью покрывших всю страну. Именно они формируют вкус массовой аудитории, которая потом и от советских лент требует тех же острых ощущений: откровенного показа секса, жестокости, мистики, иррациональности. Поэтому мне представляется более верным писать не столько о постмодернизме в СССР, сколько об использовании нашими режиссерами его приемов.

Рассматривая различные направления современного зарубежного киноискусства, одним из которых является постмодернизм, не стоит забывать азбучную истину: в творчестве важны не столько средства — они могут быть разными,— сколько конечный результат. «Искусство относится к жизни, как вино к винограду,— сказал какой-то мудрец в древности,— ибо берет материал из нее, но дает сверх него нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»[12]. При всем уважении к профессионализму, умению, технике мне представляется, что лишь талант, опирающийся на человечность, может совершать эту операцию так, чтобы напиток получался не только изысканным, но утолял духовную жажду.

[12] Выготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 309.

Разборы и размышления

Елена Стишова

Конец сезона

Три августовских дня мгновенно вывели нас из апатии, куда все ощутимее затягивало. Как водится, за очередное ускорение политических процессов надо расплачиваться. И прежде всего культуре. Когда гремят пушки, музы, известное дело, молчат. Но дело не только в мировом законе. Всякая смена общественно-политического контекста отбрасывает тень на художественный текст, девальвируя его или, напротив, поднимая в цене. Свежий пример: по свидетельству Андрея Плахова, в эпицентре Международного кинофестиваля в Монреале, открывшегося на другой день после падения хунты, оказался фильм Е. Цымбала «Повесть непогашенной луны». Его сюжет замечательно наложился на сюжет путча: на экране и в жизни завязкой трагедии служила мнимая болезнь важной государственной персоны.

Смена оптики во взгляде на события близкого прошлого, побочный эффект августовской революции, осложнила и мою скромную задачу. Делаю внутреннее усилие, чтобы вырваться из притяжения горячего информационного поля и вернуться в родные кинематографические пределы, в ситуацию конца сезона, когда на фоне крепчающей постперестроечной депрессии одна за другой прошли премьеры лидеров нашего кино.

Фильмы А. Миндадзе и В. Абдрашитова, С. Соловьева и К. Шахназарова ждали с острым любопытством. Всем интересно, как ведут себя наши «классики» посреди разгула коммерческого кино и вакханалии кинорынка с его восхитительным беззаконием. Убедились: «классики» ведут себя достойно, до порнухи и чернухи не опускаются. Однако полного счастья не было. Публика Дома кинематографистов реагировала вежливо, но вяло. Налицо было то, что называется полууспехом.

Они были обречены на полууспех, эти фильмы конца сезона. Обречены непомерностью запроса зрителя и критики. Ибо художественный текст в отличие от нехудожественного почти не имеет шансов ответить на запрос воспаленного сознания, в который раз пережившего кризис социальных ожиданий. А мы все подсознательно ждали либо утешения, либо откровения от фильмов, коль скоро ставка на жизнь оказалась битой. Не в гипертрофии ли замещающей функции искусства и состоит особое положение художника на Руси? «Поэт в России больше, чем поэт». Мы всегда этим гордились. Сегодня в пору прийти от этого в отчаяние. До тех пор, покуда не заработают демократические и правовые механизмы, художник будет обречен «глаголом жечь сердца людей», а публика, хоть массовая, хоть элитарная, при встрече с произведением искусства не избавится от ложной установки сознания, тотально убежденного, что «искусство принадлежит народу». И тем самым обязано отвечать его вкусам и скрытым желаниям.

К этой свинцовой формуле перестройка добавила спущенную сверху установку на новое мышление. Уточняющее словечко «политическое» появилось, когда мозги у всех уже были запудрены. Что такое «новое мышление» применительно к кино, никто не знает. Зато все ждут «новое слово» (как раньше ждали последнее), сильно при этом напрягая творцов. Их лишая внутренней свободы, а себя — органического контакта с фильмом. Ибо фильм уже не фильм, а эзотерический текст, тайнопись, дарующая зрителю мистериальное избавление от гнета обыденности, скуки жизни, от комплексов и одиночества.

Все кругом развалилось, и кинематографические структуры в том числе, а менталитет наш ничуть не поколеблен... Пуще прежнего уповаем на чудо, тайну и авторитет. Художнику предъявляем максималистский счет, решительно отказываем в праве на неудачу, судим по своим, а не его законам... Но и это не все. Новые работы режиссеров-лидеров должны были еще ответить и за графоманские коммерческие опусы перестроечного кино, вернуть нам чувство культурной полноценности.

Это последнее они, кстати, и сделали. Реа-

билитировали державу, где, по слухам и воспоминаниям очевидцев, когда-то был великий кинематограф. Следы традиционной типологии есть и в трех картинах, о которых речь. Глобальность художественной задачи «Армавира», тоска по большому стилю; мучительная рефлексия героя «Цареубийцы», идентифицировавшего себя с последним русским монархом; наконец, чеховский мотив гибели русского Дома в фильме «Дом под звездным небом» — все это наши, родные напевы, классическая русская ментальность. Увы, она заметно испорчена другой ментальностью — советской с ее имманентным неинтересом к личности, если не сказать мизантропией, разрушительным атеизмом и иррациональным отвращением к жизни как к процессу.

В названных фильмах есть проблемы, идеи, даже концепции. Есть мастерство, временами замечательное. Есть, наконец, персонажи, более или менее интересные. Но нет героя. Нет человека. Нет чувств. Нет любви.

Гиперреализм, свойственный режиссуре глубоко чтимого мною Вадима Абдрашитова, в «Армавире» дошел до упора. Его кинематографу (за исключением «Охоты на лис») всегда недоставало самодвижения художественной идеи, нечаянных зазоров, неподотчетных жесткому режиссерскому контролю. Мистика, которая в избытке присутствует в сценариях Александра Миндадзе, неизменно и парадоксально принимает на экране жесткую, математически четкую форму. Это уже не мистика — это ее идея. Но чем изощреннее формулирует режиссер, тем труднее общаться с его кинематографом. Его художественный мир все больше становится миром сущностей, абсолютов, но не людей и не страстей.

«Армавир» застыл в точке экзистенциального отчаяния, как ледокол, стиснутый льдами. Будто нефть по зеркалу водной глади, разлито в эфирном слое фильма чувство тотальной, катастрофической усталости, тяжелого наркотического сна. Картина социологически точна как раз в этом, метафизическом ракурсе. Последние опросы ВЦИОМ свидетельствуют: усталость и безразличие — доминанта нашего сегодняшнего настроения. И нет от этого сна-депрессии иного избавления — только проснуться. Проснуться ценой нечеловеческого усилия. Но кино Абдрашитова — это кино без катарсиса. Его героям не даровано такой благодати — «легко проснуться и прозреть».

Впрочем, мои попытки говорить о картине изнутри, самоотождествиться с кем-то из персонажей оказались тщетными. Мне не дано проникнуть в зазеркалье экрана, погрузиться в астральные дали, распахнутые замечательным Денисом Евстигнеевым. Перед началом просмотра в Доме кинематографистов Вадим Абдрашитов сказал: фильм о том, что все мы потеряли друг друга (ручаюсь за смысл цитируемого). После просмотра я не смогла ничего добавить к его исчерпывающей формулировке. Ни Сергей Шакуров, ни Сергей Колтаков, ни другие исполнители ролей не привнесли в картину дополнительные смыслы. Напротив, ведомые властной режиссерской волей, они усилили моноритмику фильма. Это тяжкий ритм резонанса, тот ритм, что обрушит мосты.

Абдрашитов слишком хорошо знает, что хочет сказать. В этом его органика. Но даже при жесточайшем режиссерском контроле экран все-таки не теряет природной способности визуализировать то, о чем хотят умолчать, загнать в подсознание. Абдрашитов вроде бы художник без «подполья». Но и он не миновал жесточайшего кризиса, как большинство из нас. Предсмертные крики о помощи, о спасении в фонограмме — не проекция ли это, невольная, разумеется, его собственных переживаний? Нашей общей исторической обреченности? Ибо наш «совковый» этнос история задвинула в безнадежный онтологический тупик. Мы уже не сможем стать другими, мы приговорены к своим ценностям, даже если отказываемся от них.

Уверена, что лет пять спустя фильм будет смотреться лучше, чем сегодня, он из тех произведений, которые требуют дистанцирования для критического анализа. Когда мы, наконец, проснемся от летаргии, в «Армавире» проступят черты социально-психологического документа. Ведь это фильм состояния.

«Дом под звездным небом» — фильм-игра в жанре сильно затянувшегося маразма. Артистизм и темперамент автора восхитительны, как и операторская работа Ю. Клименко, придающая ленте визуальное обаяние мастерски сделанного клипа. Такое кино при хорошей проекции можно смотреть часами просто для кайфа. Однако коллега Черненко находит в картине провиденциальные черты (см. его рецензию в этом же номере). Сегодня число пророков в своем отечестве катастрофически растет. Слава Богу, нет пророков среди критиков, ибо реальность в известных пределах предсказуема, а искусство — нет. И я, соответственно, не берусь гадать, куда дальше пойдет Сергей Соловьев, отец советского постмодернизма и добровольный анфан-терибль постперестроечного кино. Он подарил родному кинематографу новую поэтику и несравненную галерею типажей-мутантов — еще не оцененный его вклад в разработку отечественной социально-крими-

нальной типологии, его личная реакция на кризис антропологизма, мировой и локальный, загнанный в подполье в нашей отдельно взятой стране. Но, похоже, и Соловьев начал испытывать легкую усталость от пряности собственного стиля, от черных и красных роз, от «румян и белил». Не потому ли возникла в его новом фильме документальная черно-белая врезка, безжалостно сокрушившая изысканные декорации его многосерийного иллюзиона?

«Цареубийца»

Только напрасно я стараюсь представить документальный кусок в картине как тоску по смыслу, как невольную проговорку подсознания. Кинематограф Сергея Соловьева не страдает комплексами — здесь предварительно отрефлектирована сама рефлексия, выведено в сознание и рассчитано все до мелочи. Эстет Соловьев — могучий рационалист, как и Абдрашитов. Но, в отличие от последнего, он уверен, что поэзия «должна быть глуповата», и пытается реализовать мудрый совет классика в своем творчестве. Такой мастер может сымитировать что угодно. Карнавальная стилистика скрывает тайный холод души. В «Доме под звездным небом» уже едва скрывает.

Кого не упрекнешь в избытке рационализма и авторитарности, так это Карена Шахназарова. Его коммуникабельное кино. Возможно, именно поэтому он смело взялся за тему и материал, которые требовали аналитизма и концептуальности, огромной доэкранной работы: преступление века, расстрел царской семьи. Рационалист мог испугаться сложности задачи. Шахназаров, гений общения, решил снять исторический боевик. Однако и боевику историзм не во вред. О чем свидетельствует нашумевший фильм американца Шефнера «Николай и Александра», безвинно ошельмованный ангажированными критиками в семидесятые годы.

Версия Бородянского и Шахназарова изумила меня отсутствием каких-либо претензий на историзм. Вывести мученическую гибель царской семьи из геростратова комплекса нищего еврея — столь вольную трактовку исторических событий трудно оправдать внутренним законом художника, даже если он осознанно делал «жанр», а не историю.

Тем не менее картина смотрится. Потому что это первая лента о роковых событиях, совсем недавно ставших гласными. Потому что Малколм Макдоуэлл, сыгравший заглавную роль, такой дьявольски неотразимый в черном плаще Юровского, дает картине ток, нерв, инфернальное напряжение. Потому что любимец публики Олег Янковский великолепно смотрится в костюме коронованной особы, а Ольга Антонова — царица Александра, эффектно и убедительно делает свою измученную предчувствиями героиню буквально из нескольких реплик. Можно представить себе, как развернулась бы она при хорошем драматургическом материале.

Но не актеры меня поразили — другое. Фильм, который каких-нибудь пять лет назад потряс бы основы самим фактом своего

существования, смотрится спокойно, без внутреннего эпатажа, без дрожи первых перестроечных откровений. Внутренний цензор умер. И умер раньше, чем можно было предположить. «Цареубийца» — первая в нашем кино картина, которая правдиво изложила канву основополагающего события новейшей истории. Именно с нее, хороша она или плоха, пойдет новый счет. И это, конечно, событие.

И лишь отдав должное авторам, позволю себе заметить, что фильм хорошо смотрится, но не волнует. Как и «Дом под звездным небом». Уже слышу, как Сергей Александрович парирует: «А почему я должен ее волновать?» (*Смех в зале.*) Не спешите, маэстро. Я говорю не о житейском волнении, и уж тем более не о любовном. Имеется в виду волнение как эстетическая категория. Оно не противопоказано интеллектуальному кинематографу.

Эмоциональный ступор, сенсорный голод, скорбное бесчувствие — свойства нашего несчастного сознания, знак его порчи, оскомина времени. Такие мы, дети страшных лет России. И такое у нас кино. В конце сезона. В конце великой эпохи. В конце века.

Петр Шепотинник

На берегу

Да, входишь в фильм с трудом. Словно ищешь по приемнику единственно важный диапазон, а он ускользает, глотая нужные тебе слова, заменяя их несносным эфирным гулом.

Да, сюжет поначалу холодит своей прерывистостью, в нем есть (или только кажется, что есть) какая-то дальнозоркость — поиск некоей Марины, исчезнувшей во время гибели теплохода под названием «Армавир», поиск, который предпринимают ее отец и ее возлюбленный, разворачивается заторможенно, словно в полузабытьи. На пути к растаявшей в пространстве Марине, чье имя отдается в устах двух мужчин то мольбой, то проклятьем, бесконечные — так и хочется сказать — «баррикады» людей, чьи судьбы эгоистично рвутся в сюжет, пытаясь отвоевать внимание. Даже не судьбы,— а обрывки, осколки судеб. Еще одно сравнение — так выныривает из-под воды тонущий, силясь выкликнуть подмогу, его понять невозможно, эти слова — в комке, концентрате. Сухость, рациональность безумия. Впечатление — что все, кто остался «на берегу», тоже тонут, им тоже нет спасения. Это невозможно оправдать одним лишь шоком от происшедшего. Это, может быть, единственный шанс выговориться, ибо здесь на берегу, после трагедии, их жизнь — этого мужчины, этой женщины, их сына, их дочери, его, ее, всех,— такая мелкая и словно растворенная во вселенской толпе, вдруг неожиданно приобщилась к катастрофе и поэтому на какое-то мгновение обрела внезапный, минутный смысл.

Да, да, да — всю эту причудливую систему координат, выстроенную Александром Миндадзе, поначалу эмоционально если и не отторгаешь, но берешь, как грех на душу. Ведь здесь не диалог-триалог («Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд», «Охота на лис», «Слуга»), здесь скорее подобие *сети*. Пульсирующая, как на каком-нибудь табло диспетчера в аэропорту, *сеть* взаимоотношений потерявших почву под ногами людей. И Марина — как уравнение с двадцатью неизвестными; Марина, которая, вопреки обычной логике, чем дальше фильм, тем более и более размывается в пространстве; эти двое мужчин, отец и муж, чуть ли не одногодки — Семин (С. Колтаков) и Аксюта (С. Шакуров), ищут, теряя силы, самообладание, рассудок, жизнь, ищут Марину как бы вслепую, кажется, только этот поиск и держит на земле — их кидает в какие-то поезда, время старит их у нас на глазах, скачет из лета, разгоряченного ужасом катастрофы, в неведомые

«Армавир»
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер В. Абдрашитов. Оператор Д. Евстигнеев. Художники А. Толкачев, В. Ермаков, О. Потанин. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Л. Тереховская. Производство Студии «Арк-фильм» при участии фирмы «Союз», 1991.

нечерноземные угодья, припорошенные снегом...

Но потом ты все же видишь эту Марину, чье сознание, затуманенное шоком, вывернулось наизнанку, видишь, что она волею беды обрела иной личностный статус, стала Ларисой, и все *доказательства*, вся безупречность логики рассказанной истории налицо, и тут ты понимаешь, как масштабен во всем своем безумии и риске этот фильм, «Армавир» Абдрашитова и Миндадзе.

А позже были: тучные колонны вросших в землю зданий, мимо которых хрупко летит навстречу смерти подруга Плюмбума.

Тыл Кутузовки — надежного, литого монументализма, живописно обрамленного покатой гладью стриженого газона,— в «Слуге».

Так входила в фильмы Абдрашитова — Миндадзе наравне с тяжестью непроясненных человеческих отношений фактурно ощущаемая тяжесть *истории* в ее материальном выражении, так формировался их стиль. Тот

«Армавир»

●

Странный стиль. Он и теперь, во времена всестилья, кажется странным и — что удивительно — узнаваемым, с ходу помеченным клеймом А+М. В нем есть генетическая предопределенность, этот стиль списан Абдрашитовым — Миндадзе у Беловых, Плюмбумов, Гудионовых, он пульсирует в языке, в способе общения, в рисунке на обоях, в шрифте вечерней газеты, в архитектурной конструкции за окном. Это особенно ясно видно по пластическому решению их последних картин.

Меня впервые кольнуло это ощущение в «Параде планет». Одинокая колоннада сталинского ампира в парке Дома ветеранов. стиль, который после резкого «заноса» в неведомое в «Параде планет» начал постепенно подпитывать их сюжеты как бы изнутри, кровеносно.

Удивительно, что нигде — ни в «Плюмбуме», ни в «Слуге», а уж тем более в «Параде планет» — нигде — этот, как его называет Абдрашитов, «Джо стайл» не подается как нечто, достойное осмеяния — так сказать, племенные быки вместо положенных кариатид. Нет, в этом стиле — живут. Сходят с ума. И умирают — как в «Параде планет», «Армавире». Колоннады, хоть они сотворены не из адриатического мрамора, давно поросли мхом и затерялись в лохмотьях бурьяна, испускают ощущение *уюта* того общества, в котором безумствует Плюм-

бум, царствует Гудионов, наконец, веселятся в предпоследнюю минуту перед испытанием отпускники, мафиози, проститутки, воры, счастливые, несчастные, бедные, богатые советские люди, на этот раз сбившиеся в единое праздное целое под названием «Армавир».

Каким-то неуловимым стилистическим сдвигом вся среда последних фильмов А+М обретает губительную герметичность, неадекватность, пропитавшие реальные человеческие страсти — свойства, еще более усиливающиеся после коллапса таких трагедий, «переворотов» в сознании, какие может вызвать гибель самой надежности — корабля «Армавир».

Кстати говоря, в «Параде планет» фантасмагория во всей обезоруживающей «социалистичности» была разыграна задолго до того, как в лексиконе кинокритиков появился такой звучный термин, как «соц-арт», во имя оправдания которого порой чуть ли не специально создавались те или иные произведения.

Между тем в моем представлении «соц-арт» в кино начинается как раз с «Парада планет». И функционирует он там не по воле и натиску теоретических дефиниций, он существует там абсолютно естественно именно потому, что он — главная составляющая психологической, эмоциональной памяти любого человека, проживающего по эту сторону границы СССР. Можно изобретать на бумаге советский постмодернизм и низвергать его в «Независимой газете», а можно — за пять лет до этого утомительного занятия — привести своих обреченных героев в этот обреченный уклад жизни, напоминающий неумелый макет.

Теплоход «Армавир» — нечто громадоподобное и незащищенное, дилетантское. Кто-то скажет: величественная метафора советского строя, отправляющегося на дно, или что-нибудь в таком роде. Мешает присутствие тысячи людей, оказавшихся на борту. Мешает, между прочим, натуральность, неотменяемость инцидента, который дал толчок фантазии Миндадзе.

Стиль А+М — советский стиль в его неискоренимой трагичности, это не постмодернизм, это постсоцреализм, социальный маньеризм, как бы не ведающий о своем распаде, еще пребывающий в своей дремотной величественности, овевая своих героев курортной негой, сквозь которую проступают сигналы близящегося ужаса; это «чеховская» набережная с гирляндами фонарей из фильма «Волга-Волга», это наша жизнь с ее сочетаемостью несочетаемого, это Марина, которая должна была оставаться Мариной, дочерью Семина и женой Аксюты. Но она превратилась в Ларису.

●

«Армавир», «Армавир», «Армавир»... Марина, Марина, Марина...

Не представляю, как можно сделать иностранные титры к фильму «Армавир», как передать подспудную стихию настроений, которая бушует в пространстве лексики Миндадзе. Он в своих диалогах-монологах передает эту взвинченность состояния тех, кого пронесло, кого прибило к берегу. Тот эмоциональный раствор, в котором пребывает наша размеренная жизнь, в фильме улетучился под давлением стресса катастрофы, испарился, остался осадок, человеческое обострилось до отчаянного эгоизма. Отсюда — этот стиль общения, определение к которому, честно говоря, подобрать весьма сложно.

«А я... да ты хоть раз посмотри на меня, посмотри внимательно! Ну кто, кто? Всю жизнь я с тобой... Оренбург, Энгельса и Бойцова, в одной роте в Суворовском, а потом Маринка, Маринка, Маринка... А потом...»

Кто, как сможет вытащить из сбивчивого монолога Аксюты, из этого выплеска слов все питающие их политические, социальные, бытовые смыслы? Тут важно все: и «Энгельса», и «в Суворовском», и — внезапный пропуск — без смысла — как эмоциональное оправдание: «Маринка, Маринка...»

Такая степень концентрации, заложенная в бытовой речи,— рискованна, считывание смыслов требует напряжения, обостренной интуиции. В первую очередь сложно актеру — сыграть это. Шакуров играет то яростно, то растерянно, наугад — играет, добивается снайперского результата. Колтаков сначала недооценивает подспудный расклад роли Семина, играет, как в обыкновенном психологическом фильме, как в детективе с «расследованием», тем более что фильм по обманчивым внешним признакам действительно смахивает на детектив: «найти Марину!»

С другой стороны, актера понимаешь. Его Семин не был *там*, он пребывал на берегу, он до поры до времени не окунулся в знобящее действие вывороченного наизнанку мироздания, которое штормообразно захлестнуло беспечный черноморский пляж и превратило его в филиал «Армавира». Это произойдет с Семиным чуть позже, по мере затягивания узла трагических обстоятельств,

которые настигают его постепенно, но цепко, как действие наркотика.

●

Трагических?

Странное дело: Абдрашитов — Миндадзе постоянно удаляют из нашего поля зрения трагедию, катастрофу как таковую, само реальное воспроизведение истории гибели корабля занимает в фильме весьма скромное место. То место, которое чисто хронометрически, я полагаю, оно и занимало в жизни. Суета, паника, волны сметают всех в непроницаемую тьму, «Армавир» гаснет, «ни приметы, ни следа», воронка, исход и — всё.

Сделано это, кстати говоря, мастерски, не в пример нынешним охотникам поустрашать нас жанровыми кошмарами, сделано мощно, но так, что словно видишь авторскую разрядку: это присказка, это всего-навсего — *реальность*, самое необъяснимое будет впереди. Позже мы поймем: весь этот ад исхода, как ни кощунственно это прозвучит, ни в коей мере не менее страшен, как все тот же внешне беззаботный быт под гирляндами. Ад постепенно обнаруживает свою обусловленность, причем не какими-то там «социальными обстоятельствами», а элементарной человеческой страстью — и величественной и пагубной.

«Свободен был от вахты, ребят в рулевом попросил поближе к берегу... В чем же криминал? Не приказ, просьба!.. Я! Я! Я!» — все это говорит Аксюта на каком-то из предпоследних витков фильма, «засвечиваясь» перед Семиным в косвенной причастности к катастрофе и делая его — отца Марины — тоже пожизненно причастным. Все это — стариковская беспомощность корабля, пытающегося стряхнуть своих пассажиров в ледяную тьму, правительственная комиссия по полуслепому телевизору, трупы, обезумевшая танцплощадка в парке, все это — заметьте! — из-за любви! Катаклизм, о котором все агентства мира через полчаса оповестят весь мир, на одной чаше весов, на другой же — страсть одного, отдельно взятого человека. Мне странно слышать про «внеэмоциональность» «Армавира». Как раз в фильме все преображено страстью. Она бурлит подспудно, путает карты, сбивает корабль с курса, проследить ее маршрут практически невозможно.

«Сто пудов любви», отправивших лощеный теплоход на дно,— вот что такое фильм «Армавир».

●

Семин ищет свою дочь. Аксюта ищет свою возлюбленную, совсем недавно ставшую его женой. Эти два сюжетных луча постоянно наталкиваются еще на двадцать два. Прибрежный парк, социалистический Анри Руссо с парочками по кустам, растревожен; размеренность его режима нарушена — ночь не ночь, день не день, люди не люди — камера выхватывает то одну пару, то другую — жена ищет мужа, отец не узнает сына, вчерашний жених — свою невесту. Финальной, необычайно сильной в своей обморочной закономерности кодой фильма будет признание некоего Валеры, чье имя мы едва расслышали в судорожном гомоне обезумевшей от ужаса толпы на Богом забытом теплоходе «Армавир», в том, что *он и есть тот самый Валера*, кого искала мелькнувшая в начале фильма Наташа.

Все сдвинулось, поменялось местами. Все вчерашнее отпало, как декорация. Нарушены законы памяти. Зима вытеснила лето. Все какие-то другие. Аксюта — седой. Начинается иная жизнь, словно параллельная той, какой по-прежнему живут бедолаги Семин и Аксюта, в финале фильма довольствующиеся бессмысленной встречей с преобразившейся Мариной — Ларисой.

Все как бы так и есть. И все не так.

Рациональный физиологизм, причудливым образом аргументирующий поведение интриги, слеп и наивен. «Армавир» будет проклятьем висеть над судьбой Семина. Аксюта не выдержит — умрет, сиротливо устроившись на грубо покрашенной фанерной скамейке провинциального вокзала. Еще одна жертва «Армавира».

«Армавир» — само это навязчивое слово от бесконечного употребления обессмысливается, но лишь стоит его произнести, как безликая толпа людей намагничивается и кто-то обязательно вылавливает слухом этот возглас.

Мы в последнее время примерно с такой же интонацией произносим: «советская власть». Знаем, что на дне. Ерничаем. Ерничаем что плачем — одно и то же.

«Армавир!» — и сотни голосов подхватывают: «Да!» Смеются, радуются, что живы. По-моему, в названии фильма когда-то был восклицательный знак.

В фильме есть сцена, к которой сходятся лучи из всех фильмов режиссера Вадима Абдрашитова и сценариста Александра Миндадзе. Она предвосхищена ранее безмолвным проходом толпы, рассеянной по туманному лесу, в «Параде планет». Эта сцена, начинавшаяся под скорбные мелодические волны Бетховена и заканчивавшаяся под неистовый оркестровый вихрь Шостаковича, меня как-то всегда поражала осо-

бенно. Поражала иррациональной, словно против воли, жаждой веры. Люди перед звездным небом. Точки на земле и точки на небе. А небо не становится Небом, отвечает им, грешным и проклятым — Молчанием.

Здесь, в «Армавире», — это сцена на «чертовом колесе», когда, пытаясь подыграть женщине, выкрикивающей потерянного близкого знакомым паролем «Армавир!», толпа экскурсантов начинает поочередно выпаливать названия других городов, каждое из которых наполнено таким же щемяще глухим смыслом, понятным только тем, кто вырос в колоннадах Кутузовки, на «Бойцовой» или «на Энгельса»: Семипалатинск, Воркута, Ташкент, Москва, Херсон...

Каждый город — тоже «пароль», пропуск в пространство нашей неизбывной общей беды.

●

...А назавтра беда стихнет. Раны затянутся, эмоции смоются лавой обволакивающего быта. Частности поглотятся безостановочным движением толпы.

«А был ли «Армавир»? — так и хочется спросить, глядя на эти ни на кого не обращенные взгляды сотни людей, безучастно заполняющих собой еще вчера всклокоченное тревогой пространство.

Жизнь вступила в свои права — ей что отчаянные крики из-под воды, что равнодушный шум холодного моря; что грохот танков по Садовому кольцу, что суетливое звяканье трамваев — все равно.

Мирон Черненко

Абсурд крепчал, или Как жить в доме, у которого поехала крыша?

Рецензию эту я подрядился писать давным-давно, с полгода назад, но все тянул и тянул, не зная, как подступиться. Пути назад не было. Я сам взвалил на себя эту обязанность — отписаться по поводу картины, появление которой легкомысленно предугадал в рецензии, опубликованной в «ИК», № 10 за прошлый год. Пользуясь случаем, с удовольствием процитирую себя самого: «...я назвал бы «Черную розу» фильмом не окончательным — то ли перед возвращением к «классическому» Соловьеву... что все же маловероятно, ибо ушел он достаточно далеко, то ли к какой-то картине, решающей, завершающей, превращающей не слишком связанные друг с другом «Ассу» и «Розу» в части какой-то трилогии, после чего станет, наконец, понятно — и нам, и ему тоже — чего, собственно, хотел он в этих фильмах, о чем идет в них речь, что там происходит на самом деле».

Рецензия на картину, решающую и завершающую, каковой оказался «Дом под звездным небом», будь она написана тотчас после премьеры, была бы в меру иронична, в меру легкомысленна, ибо сама стилистика соловьевских лент к тому располагает.

Но пишу я эти строки в середине сентября, когда произошло уже все, что могло произойти, и не могу надивиться, с какой поразительной буквальностью присутствует в картине Соловьева атмосфера всеобщей обреченности, растворенная в быте, в мелочах жизни, абсурд которой осознается лишь после какого-то шока, слома, взрыва. И потому что-то не тянет на иронию, а хочется писать о «Доме под звездами» всерьез. Как об историческом документе, уже покрывшемся пылью времени, вздыбленного гусеницами танков, покрытого пятнами машинного масла и крови. Как о документе нашей психологиче-

---

«Дом под звездным небом»
Сценарий и постановка С. Соловьева. Оператор Ю. Клименко. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор Б. Гребенщиков. Звукооператор В. Рейзес. Студия «Круг», «Мосфильм», 1991.

ской памяти, автоматической записи состояния души, иллюзий, фобий, предчувствий, сфокусированных в фигуре подчеркнуто мощной, фундаментальной, плакатной, можно сказать — в символе эпохи.

А начинается эта история с мгновения какой-то нездешней радости, очищения, чисто эстетического оргазма, который переживает герой картины академик Башкирцев в Нью-Йорке, когда видит самый, наверное, прекрасный пейзаж на свете — розовые небоскребы Манхэттена на заре. И, думается мне, Башкирцев мог сказать сам себе, как сказал один коллега, оказавшийся в «городе желтого дьявола»: «Да, жизнь прошла не зря — я увидел Нью-Йорк».

«Дом под звездным небом»

Ибо жизнь Башкирцева идет именно так, как учат марксисты,— от частного к общему, рационально и безукоризненно последовательно, по плану, по графику, по смете. Пока роковая прихоть судьбы, а точнее сказать, Неизбежность с прописной буквы, не вытолкнет гостя в нормальную нью-йоркскую жизнь, в ненормальную ее подземку, пока академик не столкнется с ситуацией «нештатной», как не раз говаривал он во время верной своей службы Отечеству. В сидящей напротив красотке, невесть почему соблазняющей его, уважаемого, серьезного и очень советского человека, он увидит кривую улыбку Лукавого, олицетворяющего непорядок бытия, враждебный самой башкирцевской сути, биографии, мировоззрению и способный взорвать его обустроенное существование.

Так и произойдет, когда Башкирцев выскочит из метро и бросится бежать, когда столкнется с красоткой на грязной, замусоренной улице и та упадет замертво, а потом исчезнет неведомо куда, этот донельзя странный случай пустит в ход чудовищный механизм абсурда, который начнет крушить и крушить, пока не настигнет Башкирцева в его собственном доме.

А нью-йоркская девка обернется впоследствии мужчиной, и не просто мужчиной, но товарищем Рябцевым из управления сем-

надцать бэ прим, который выполняет личное поручение товарища Пуго, если вы еще помните такую фамилию. В перерывах же между заданиями очень любит «оборотиться женщиной. Это так волнует».

Говоря проще, Соловьев совершает простейший акт драматургического творения: выталкивает своего суперблагополучного героя в повседневный, будничный, самый что ни на есть наш мир абсурда, который кажется антимиром лишь самому Башкирцеву, но не нам, простым зрителям, привычно ориенти-

«Дом под звездным небом»

рующимся на родной абсурдистской местности.

Но герою не дано этого понять.

До конца своих дней, до последнего купания в осеннем пруду, что на задворках его правительственной дачи, Башкирцев не осознает в полной мере, где именно он жил и живет, мыслит и благоденствует. Ибо даже когда вокруг него завьются банальные демоны советского зла, он отреагирует на первую же фантасмагорию на уровне своего социального подсознания — обратится к власть имущим, к тем, кто дирижирует нашим антимиром под черными звездами нашего неба. И даже то, что произошло на башкирцевском юбилее, даже эта чудовищно неправдоподобная история с иллюзионистом-черносотенцем из «Памяти», развлечения ради разрезавшим любимую дочь академика напополам, а потом спьяну забывшим ее склеить, не в состоянии пробить хотя бы малую брешь в сознании ученого. Он поставит торс дочери на трельяж, а ноги оставит в прихожей. И все. А потом в доме появится телохранитель без головы, и тоже ничего, нормально. Ведь телохранителю голова как бы не обязательна... Домочадцев этот кошмар тоже не особенно задевает: ну, забыл склеить, ну и что? А с вами ничего такого не было? Вас не пилили? Вас не топили? Вас не обезглавливали? Ах, вы не обратили внимания? Так это естественно, у нас все может случиться, у нас страна такая, ее умом не понять...

Именно это и связывает все три последних фильма Соловьева — обыденность отечественной фантасмагории, будничность абсурда, натуральность любого бреда, любых превращений. И при этом без какой-либо конкретной пользы, без цели, без логических и даже идеологических обоснований. Одним словом, как в сказке: в самом деле, кто спросит, почему Соловей-разбойник, или Баба-Яга или Змей Горыныч? Потому что потому. Ибо реальность под нашими звездами (я не намекаю на кремлевские, это было бы слишком просто!) вовсе не противостоит какому-нибудь своему антимиру — она сама есть этот антимир. И потому чудеса здесь будничны и невероятны одновременно. Вот сейчас два бомжа, похожие на могильщиков из «Гамлета», принесут вам на дом бензобак с бомбардировщика, и это нормально. А вот вы попадаете в подвалы какого-то суперелисеевского «гастронома», где по звонку Сайгелды Ибрагимовича (вы даже не спрашиваете, кто это такой, и я не спрашиваю) обнаруживаются предметы не менее фантастические: осетрина горячего копчения, белужий бок, судак, икра черная и красная, вырезка молодой говядины и даже зеленый горошек...

И не понять, в каком из миров происходит действие, вернее, в каком из них это игра, а в каком — реальность?

Вот, скажем, идет съезд, тот самый, которым жил народ всего два с лишним года назад, когда казалось, что это и есть жизнь. Шумят народные витии, вершат судьбу народа и страны, громыхает с трибуны академик Башкирцев (пардон, народный артист Ульянов!): не надо, мол, нам обновлять социализм,

лучше бы взяться за другое, понятное всему миру и привычное... А в каком-то кабинете у телевизора сидят спокойные люди, те самые, кого Башкирцев называет мафиози, и глава мафии, он же товарищ полковник из управления семнадцать бэ прим, раздумчиво бросает: не понимают демократы, что партии перестройка не нужна... И именно это оказывается наиреальнейшей реальностью, слово становится делом, и Башкирцев пускает прощальные пузыри в осеннем пруду, и день спустя мальчики из того же управления роняют служебные слезы на государственных его похоронах...

Вот самое ирреальное из того, что придумал для этой картины Соловьев: включить в сюжет хронику жизни и трудов Михаила Александровича Ульянова, его собственные жесты, мимику, монологи из другой, общественно-политической его роли. Ульянов отдает Башкирцеву себя самого, всю свою несценическую жизнь. И этот прием выводит сюжет на какой-то совсем уж сюрреалистический уровень в самом буквальном смысле этого слова — именно сверхреальный, иными словами, возведенный в квадратную степень.

Правда, скажу честно, мне не хватает в этом приеме самой малости остранения, а может, и снижающей иронии. Ульяновская хроника, снятая как документ жизни Башкирцева, оказывается куда самостоятельнее, чем она виделась в литературном замысле. Говоря иначе, Ульянов выглядит по-человечески много мощнее и монолитнее, чем «преуспевающий конформист, неплохо живший и в прежние, застойные времена, и в нынешние, перестроечные» (цитирую любимый свой жанр — аннотацию на фильм, взятую из монтажных листов), поскольку тянет за собой «хвост» своей реальной общественной биографии, которая у всех на виду.

Есть в хроникальных эпизодах некая непредугаданная сила, разрушающая замысел. Ибо временами Ульянов и Башкирцев не совпадают настолько, что сюжет висит на волоске. Тот Башкирцев, которого мы видим на экране, просто не мог выступить на съезде с монологом, который приводит в ярость наших славных чекистов. Ибо он осторожен и законопослушен по определению — не только как человек своего поколения и общественного положения, битый и ломанный в самые чудовищные времена, но и как опора военно-промышленного комплекса, его мозг.

Я понимаю, что это претензии не совсем к соловьевской картине, что они уместнее в разговоре о какой-нибудь психологической драме, а не о «триллере с любовью», как элегантно, но вряд ли справедливо формулирует сам режиссер. Но все же я не могу не уронить слезу на полях картины. И раз уж разговор зашел о претензиях, я думаю, что «Дом под звездами» — самая гармоничная и, если можно сказать так, самая стильная картина трилогии.

Однако меня не оставляет ощущение, что Соловьев не мог удержаться от соблазна любой ценой втиснуть в сюжет все, что было придумано и заготовлено для предыдущих картин, да выпало по какой-то причине, а бросить жаль, так как в будущей жизни все вряд ли сгодится. Из подобного сора, видимо, и возникает то, что коллеги-концептуалисты называют постмодернизмом и что я в меру своей иронии и скептицизма попытался описать в рецензии на «Черную розу». Множество нынешних поветрий, сплетен и сенсаций сквозит из каждой поры сюжета. Уж если кагэбэшник, то натуральный упырь, в воде не тонет, в воздусях растворяется, бабой оборачивается и «про жидов» песни играет. Уж если «младое-незнакомое», то всенепременно со священным писанием в руке и генеалогией прямо от Рюриковичей. Уж если жертва сталинизма, то непременно горбун или карлик. И т. д. и т. п.

Все же мне хотелось увидеть в «Доме» не только завершение какого-то пути, но и начало пути нового, который — пока я писал эту рецензию — наверняка уже пролагается. И в связи с этим напоследок застенчивая просьба к режиссеру, уже не критика, просто зрителя. Раз уже так получилось, раз уж это фильм о нашем общем Доме, у которого вдруг «поехала крыша», как говорят сегодня, поехала и съехала куда-то, к черту на рога, оставив нас в неуютном, растерзанном мире под холодными звездами... Ну, Башкирцеву еще повезло, его утопили, и Компостерову, он же Рябцев, тоже вроде бы повезло, его просто сожгли. Но нам-то что делать? И у меня к Вам просьба, Сергей Александрович! Снимите следующий фильм, чтобы каждый мог понять — как жить и зачем жить. И где, кстати, тоже.

Нина Цыркун

Притча о постороннем

Мне сказали, что будет смешно, но начало фильма особого веселья не предвещало: снятый с птичьего полета типичный «усталый город» где-то в глубинке, мертвый залив, загубленный топляком, пустынный захламленный двор, беспорядочно застроенный унылыми панельными коробками, рождали тоскливое предчувствие, что сейчас на экране развернется очередной чернушный сюжет. И одинокая фигура парнишки с гитарой в руках, в кургузом плащике, притулившаяся на ступеньках, спасу нет, до чего знакомая — и уже больше по кино, чем по жизни,— с ходу вызывала жалостливое нетерпение: ну что с тобой, бедолагой, сейчас стрясется?

Допев песню, он тыркается по двору, то пытаясь разговорить монументально устроившихся на скамейке старух, то догоняя отправившегося по каким-то своим делам мужичонку, то радостно кидаясь к спускающейся с крыльца толстухе в нелепой шляпке — матери его любимой девушки. Но каменно молчат старухи, гонит прочь деловой мужик, а толстуха строго-настрого приказывает не соваться к дочке.

И тут — будто пелена с глаз!— эта мертвая пустота нестерпимо яркого весеннего утра, это безлюдье, эта неприкаянная душа предстали вдруг в щемяще оголенной и жуткой ясности притчи, а бесхитростно-нейтральный режиссерский заход и короткие, рубленые фразы диалога заставили вспомнить о «нулевой степени письма», которой Ролан Барт обозначил повесть Альбера Камю «Посторонний». А ведь Коля — это же наш Мерсо, заброшенный в нашу пустыню и прихотью Господа Бога, вложившего в него непонятную тягу — тягу жить,— тем же и отключенного от человеческого ряда, вырванного из тенет всеобщей усталости и обессмысленности.

Апатия, превратившаяся из индивидуального несчастья в социальный недуг, чудом не коснулась его; и, томясь бездельем, он с радостным, ожидающим энтузиазмом восклицает: «Воскресенье ведь, чего делать-то?» Ему и самому ясно, что не должно ничего делать, ибо свято воскресное ничегонеделание — не потому, что бог велел отдыхать в седьмой день, а оттого, что неистребимо живет в народе, никогда вольно не трудившемся — вопреки насаждавшемуся официально: «счастье — в труде!» или «в борьбе!» — своя потаенно холопская мечта о счастье как безделье, точно уловленная не только сказкой о Емеле, но и литературой и еще до окаянных дней. Но Коле все хочется наполнить пустоту этого прекрасного весеннего утра, и тем он немало досаждает погруженным в привычную дремоту соседям. И вот, отчаявшись растормошить приятелей Федю и Валю, уныло выслушивающих Колин монолог о погоде, которая их ну ни капельки не колышет, ни с того, ни с сего выпаливает, что, мол, собрался уезжать. Аж на самый Дальний Восток. И это опрометчиво молвленное слово — все равно что выстрел Мерсо на алжирском пляже (заметим в скобках, что слово у нас традиционно равнозначно поступку) — разом превращает незаметного и гонимого пацана в важную персону; заурядное его бытие выводит на уровень, заслуживающий не рассказа — повествования. Или даже жизнеописания. Ибо персонаж становится героем.

«Жизнеописание» начинает твориться на наших глазах усилиями двора (тут и ассоциации, связанные с многозначностью слова «двор» не будут неуместными — в свиту превращаются соседи, в почтительную свиту, «играющую короля»!). Они очнулись, разбуженные щекочущим ощущением приобщенности к «избранному». И мелькнувшим призраком того, что еще милее и что уж начало бы-

---

«Облако-рай»
Сценарий Г. Николаева. Постановка Н. Досталя. Оператор Ю. Невский. Художник А. Аксенов. Композитор А. Гольдштейн. Звукооператор В. Бобровский. Студия «12А» при ГПТО «Мосфильм». 1991.

ло уходить из рук и оттого чувствуется теперь острее, рождая прямо-таки сладострастное упоение — возможности ковать кому-то счастье (а что у него, у осчастливленного, на голове — так кого это заботит?). И — какой родился энтузиазм! Куда делись равнодушие и сонливость! Даже намертво вросшие в скамейку бабуси сдвинулись с места и заодно со всеми, всем, как мы любим, миром поучаствовали в судьбе Коли, незадачливо отдавшегося на волю друзей.

Бедный Коля, от которого только что отмахивались как от надоедливой мухи, делается кумиром, и каждый готов любить его. И потому что — кумир. И потому что ведь это ближнего возлюбить тяжело и неинтересно. А тут — возможность возлюбить «дальнего». Даже «дальневосточного». С каким восторгом меряет Федя расстояния на глобусе! Никто не в силах отказать себе в этой любви, ностальгически напоминающей о блаженной поре, когда мы безопасно дружили народами и континентами, когда Фидель казался ближе и родней районного начальства, а детки в школе, где половина — детдомовцы, собирали «сумки дружбы» для отправки в Сальвадор. Ну как лишить себя удовольствия заиметь друга во Владивостоке! И поочередно отказываются от Коли подруга, друг и любимая. Он кидается к ним в надежде, что отговорят, попросят остаться — ведь со слезами провожают-то!— ан нет: лучше мы тут пострадаем без тебя, а ты давай, уезжай.

И кумир, не смеющий (да и мыслимо ли!) пойти против оформившейся и ставшей материальной силой воли коллектива, превращается в мученика нелепой идеи, в жертву. Колю дружно заталкивают в пустой автобус, и он мечется внутри этой железной клетки, куда не доносится ни слова живого, а только полные одобряющего энтузиазма бессмысленные крики. И когда тронется автобус в неизвестность от дорожного столба, на котором указатель сулит в одну сторону тыщу с лишком километров и в другую не многим меньше, и пестрая возбужденная толпа останется позади, все будет узнику казаться, что тут они, его добрые друзья и соседи, недреманным оком присматривающие за ним и не выпускающие из рук его жизнь, так что не улетишь от них на облако-рай, о котором пел он, да не был услышан...

Песню сочинил сам Андрей Жигалов, в этой роли как-то скукожившийся, подавивший свою мужскую стать, так что пронзительней видится душа, исходящая голосом, чуть надсаженным и чистым, рвущимся к неоромантическим небесам Цоя — Гребенщикова, где плывет облако-рай.

Жигалов — точное режиссерское попадание Николая Досталя, не промахнувшегося и с другими актерами. Чудный семейный дуэт составили сомнамбулический Федя (Сергей Баталов) и будто вспомнившая вдруг свое недавнее прошлое королевы танцплощадки Валя (Ирина Розанова), а путающаяся в эмоциях, с грацией гадкого утенка, думающего, что он лебедь, Наталья (Алла Клюка) так трогательно жалка, что уже и не смешна.

А между тем «Облако-рай» вообще-то эксцентрическая комедия, хотя, как когда-то сказал Семен Кирсанов, Маяковский тоже писал ямбами, но посмотрите — на них лица нет. У Досталя получается эксцентрическая комедия (не помню, когда я еще вот так — в голос — смеялась в кинозале), но, так сказать, траченная годами застоя, когда ее красноречивый абсурдизм недаром раздражал сметливую бюрократию и последовательно ею изживался. Отсюда усталый, медленный, одышливый темп, нечеткий ритм, полудремотная созерцательность и элегические останки золотого века эксцентризма: «каскадная пара» близнецов в комбинезонах, периодически появляющаяся в комнате, чтобы вещь за вещью выносить мебель, уже распроданную предприимчивой соседкой — им, в рамках принятой условности, не ударить чечетку, зато они синхронно жуют резинку; «комический дуэт» — дылда дочка и квадратная мамаша (Пат и Паташон, Эббот и Костелло, Тарапунька и Штепсель); обыгрывание популярнейшего в жанре аксессуара — чемодана. Все это, рассчитанное на нашу генетическую реактивную память, безотказно вызывает смех, как и жонглирование приметами разных десятилетий: тут шляпка и губки бантиком из 50-х, «платформы» из 70-х, платье, сшитое местной портнихой по моде 60-х и календарь за 1991 год, болтающийся на двери, а еще есть шинель — чуть ли не с железного Феликса,— в которую упакована молчаливая старуха на скамейке. И это уже не просто хохма: роль времени у нас, как известно, играет пространство. Мы с трудом отрываемся от своей эпохи (а своя она у нас, пока мы молоды, а потом мало кто за быстротекущим временем поспевает — но об этом у Чехова); на каждом стоит клеймо его времени: «времена меняются, и мы меняемся вместе с ними»— это сказано не о нас, а о нас другое: Бог дал время и дал его много (или тут надо сказать: аллах?).

Предметная среда, погружающая в незыб-

лемую вечность, где остановлено время и гибнут замыслы с размаху, где скапливаются, наслаиваясь и перемешиваясь, свидетельства нашего существования, скажущие потомкам, что мы были и имели намерения, отчасти даже и благородные,— точно выбранный фон выворачиваемых наизнанку мифологем советского образа и подобия жизни.

Томительная пустота у Камю разражалась четырьмя выстрелами в упор, после чего начиналась история самоутверждения через вызов фарисейству благочинного общества. У нас же кончается бескровной тихой смертью героя — растворением его в бесконечных наших просторах, где нет места и крохотному оазису — облачку рая,— трагикомическим торжеством ритуально воплощенной, убийственной коллективистской морали, не выносящей отклонений и узаконенной псевдофольклорно; мы же так любили провожать: «его» — на запад, гармониста — в институт, новоселов — на землю целинную, «питомцев Земли» — до самого солнца. Но и в том, франко-алжирском, и в нашем, сугубо советском случае путь на гильотину или исчезновение в просторах родины моей — невольное бегство от абсурда, составляющего единственную очевидность ума, онтологическую данность, связанную, согласно Камю, с ностальгией, тоской по потерянному раю. Это «метафизика света», особая ясность видения, которой наделен человек, заброшенный в чуждый ему мир. Не оттого ли столько света в этом фильме, столько невыносимо яркого солнца, господи боже...

Просветление, ясное дело, постигло не Колю, не будем смешивать, так сказать, «взгляд персонажа» и «взгляд автора». Коля, как ни кинь, фигура страдательная. Сеанс магии с последующим разоблачением для нас, зрителей, проводится авторами (случайно ли, что Андрей Жигалов пришел в кино из циркового училища?). И главный фокусник-иллюзионист, конечно, сценарист Георгий Николаев, придумавший все это в «расцвет застоя» для своего вгиковского диплома, когда смыслы этой коллизии выступали особенно резко и беспощадно, без нынешнего элегического «сфуматто», отчего диплом зарубили и защищаться пришлось «Вечерним лабиринтом». Николаев достал фильм будто кролика из цилиндра. Из ничего. Из гулкой пустоты воскресного провинциального дня. Из глухой тоски. Из безнадежности. Из всего того, что изживается смехом, когда все прочее бессильно (а смех у нас всегда сквозь слезы). Сочинил правдивую и невероятную историю советского «лишнего человека», изгоняемого по всем правилам коллективистской обрядности, но способного отплатить враждебной общине тем, что сохраняет свою странность, свою единичность, свою нетипичность. Пусть и не нужные никому.

Зара Абдуллаева

Карен-строитель

Отар Иоселиани живет в Париже и делает сочувственную, грациозную картину про африканскую деревню, сметенную их, африканским, леспромхозом.

Карен Геворкян, проживая в разных городах СССР, снимает на острове Сахалин чувственный, суровый фильм о нивхах.

Мэтр шестидесятнического кино, взращенный в благодатном географическом пространстве, едет в Африку, чтобы поставить фильм, как он сказал мне в давнем интервью, «о рафинированной культуре человеческих отношений и о ее, к сожалению, неминуемой гибели в наши дни».

Шестидесятник Геворкян, пропустивший в те годы свой «час пик», воспитанный на каменистой, скудной, властной почве, отправляется на Дальний Восток, чтобы вспомнить о других основаниях человеческого существования, не обсуждая почти свершившееся исчезновение маленького народа.

Отар Иоселиани любуется гибкими, отваж-

ными женщинами. Карен Геворкян покорен сноровкой и самоотверженностью мужчин.

В фильме Иоселиани шаманы без какой-либо натуги вызывают дождь, и беременная наслаждается живительным тропическим ливнем. В фильме Геворкяна человек пускает в ветер огненную стрелу, «раня» его за причиненное зло, а беременная с трудом взбирается по снежной сопке греть живот под низким зимним солнцем.

В райском африканском уголке переспелые плоды падают человеку прямо в руки, прямо с неба, а в финале стройные стволы деревьев с перерезанным горлом, перепиленным телом увозят на машине. На острове Сахалин нивхам, чтобы выжить, надо испытать способность к опасной, открытой борьбе. Убедиться в тайной — победительной — силе охотника, воина, трудовой кости.

Разными маршрутами ни в чем не схожие режиссёры двинулись в сторону неотравленного «культурного продукта», неразмытых критериев изначального миропорядка.

«Лев — это кошка»— первое название фильма Иоселиани «И стал свет».

Дважды два — четыре, а не сто и не пять, во что мы в порыве эпатажа или самоутешения готовы поверить,— настаивает азбука «Пегого пса...»

●

Приходит момент, когда, казалось бы, очевидная истина означает не скуку и не банальность, а напротив,освобождает уставшее сознание, подорванное здоровье. Когда гениальный «принцип дополнительности» становится чересчур щедрой, избыточной нагрузкой. Когда он уже не столько усложняет, утончает конкретную ситуацию, сколько уводит от ее понимания. В громоздящемся хаосе существования и его слоящихся интерпретаций такая неамбивалентная, негибкая, неартистичная позиция может показаться ограниченной. Нельзя, однако, не признать ее, торжественно выражаясь, санитарно-гигиеническую функцию, ее выразительный внехудожественный импульс, в конце концов направляющий и художественное высказывание.

«Пегий пес, бегущий краем моря»

Карен Геворкян поставил шесть картин, из которых последняя стала первой. Для режиссера, дебютировавшего в 1963 году, случай не вполне тривиальный. Марина Дроздова назвала в «Литературной газете» этот случай одиозным, вызвавшим у нее «некоторое завистливое удивление». Снимаю скрытую иронию и — соглашаюсь. Одиозный — качество из ряда вон. Она же назвала картину «подвигом режиссера», другие эту мысль синонимировали «мужеством», «стойкостью»

и даже «мистикой». Не берусь судить, так ли это в действительности, но если так,— тем более смущает безвкусица определений, так сказать, по прямому признаку. К тому же патетической репутацией награждается режиссер, не избалованный вниманием, режиссер, казалось, полупровальной профессиональной биографии, отмеченный ныне за больше, чем решение.

Подоспев ко времени постмодернистской (не обойтись без заезженного слова) архаики, впечатляющих изобразительных роскошеств, этот благородный, сдержанный и безыскусный фильм стал не полемической реакцией на «политику», «коммерцию», миссионерскую «духовку», но документом иного понимания магистральных событий нашей жизни, столбовой дороги ненашего искусства.

Упрямо-незатейливая архитектоника картины, ее сверхархаичный язык восходит к шестидесятническим корням автора, лишенного трепетного, но и вязкого «комплекса художника».

Этим и берет. (Среди прочего — и все призы Московского фестиваля.)

История не прошла мимо Геворкяна. Совершив с ним сальто мортале, оставила его одним из последних дееспособных призывников 60-х годов. Задержавшись на старте, пропустив причитавшиеся его поколению надежды и иллюзии, выйдя на свет почти в пятьдесят лет, он сохранил свойственное тому же поколению чувство жизни и неутраченные ценности.

Что позволило овладеть натурой, но избежать романтических вибраций и исповедального пафоса.

Замороженное эмбриональное состояние оказалось спасительным. Принадлежа шестидесятникам, он не сумел воспользоваться — так удачно сложилось — благами их былой славы. Судьба распорядилась оставить Геворкяна на потом, тем самым оказав ему двойную услугу. С одной стороны,— возрастную, воленс-ноленс обеспечившую трезвость сознания. С другой — энергетическую, вызванную непреодоленным духом коллективизма, неисчерпанностью сил, но и нерасшатанным чувством личных обязательств. Маргинальное существование, долгое взросление, не погасив волю к жизни, увели от проклятия сиюминутной эйфории, одарили мудрой наивностью, сняли как проблему пылкую и въедливую зависимость от «социальных условий».

Геворкян — в отличие от крутых шестидесятников, рванувших во второй раз на амбразуру за недоданное, несправедливо оборванное и вынужденных стимулировать (или симулировать) инерцию движения,— возник свеженьким, как огурчик, продемонстрировав действительно завидный здоровый взгляд на вещи, беспроигрышную эстетическую непретенциозность.

Обойдя как угрозу спида художественную деструктивность, более внятную, артикулированную в стабильном культурном, да и социальном климате, этот фильм пробуждает новые — прочно забытые мотивы. Они, в частности, проявляются в авторской минимализации, как бы самоустраненности, и в утверждении героя, отвечающего сегодня нерасхожим стереотипам поведения «настоящего мужчины».

Поэтому, собственно, случилась эта картина, снимавшаяся «долго и трудно».

●

Кодекс поведения «настоящего мужчины» лишен в данном случае традиционной для европейцев и американцев темы «белого человека» на рандеву с экзотической природой, местной колоритной декорацией, где этот человек переживает свой экзистенциальный пик. Дальний Восток «Пегого пса...»— это не Африка Хемингуэя, чей портрет висел в 60-е годы в каждой квартире интеллигента-джентльмена. И не Африка «Раскаленного неба» Бертолуччи, поставленного по американскому роману 47-го года и вызвавшего на минувшем Московском фестивале восторг главным образом у шестидесятников. Дальний Восток «Пегого пса...»— это не место для преодоления обнаженных войной и миром разнообразных комплексов и не полигон, где испытываются воля, творческие потенции и любовные отношения — в надежде их окончательной развязки или нового всплеска.

Дальний Восток «Пегого пса...»— это своеобразный аналог шукшинской деревни.

Романтизм шестидесятников, равно как и их зарубежных кумиров, имел по крайней мере несколько вариантов и не сводился только к социальной утопии. Стремление зарубцевать полученные в сражениях раны, восстановить распавшееся сознание, залечить душевный раздрызг тянуло «потерянное поколение» от американской реальности, например, в Испанию, от нашей — к опасному увлечению джазом; уводило писателя, героя Хемингуэя, в снега Килиманджаро, где «он когда-то провел лучшее время своей жизни» и куда он приехал, «чтобы все начать сызнова», а композитора, героя Боулза и Бертолуччи, в Сахару, где он когда-то был и куда привез жену в состоянии их обострившихся личных отношений.

Эпиграф к «Фиесте»: «Род проходит, и

род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит...» — это указание на точку опоры, которая не поколеблется после прекрасных и горьких дружеских пирушек, лихорадочных и эфемерных любовных связей надломленного войной поколения. И герои Боулза — Бертолуччи едут к тому самому месту, чтобы если не совпасть с вечностью, то хотя бы слиться друг с другом.

Первоначальное название «Фиесты» Хемингуэя «И восходит солнце» рифмуется с названием последней ленты Иоселиани «И стал свет»,— с утратой оставшихся иллюзий на возможную где-то далеко от столиц мира, от старого и нового Парижа, Нью-Йорка, от нынешнего Тбилиси — органичность, не растревоженную излишней рефлексией интеллигента. И на достоинство, приобретенное с молоком матери, а не в изнуряющей схватке с самим собой.

Не вводя в свой фильм проблематику «белого человека», Геворкян примыкает к патриархальной — не ограниченной только площадью писателей-деревенщиков — шестидесятнической ветви. Он ставит фильм как неизносившийся «нивх», как окраинный человек, а не как житель города или деревни. Он возрождает патриархальную традицию, воспринимаемую и тогда, и теперь как один из вариантов мироощущения этого поколения. (О чем тогда наиболее ясно свидетельствовал хотя бы опыт «Джека Восьмеркина, американца» Аксенова).

«Подвиг» Геворкяна заключается не в том, что, вопреки некомфортным условиям, распространенным на острове Сахалин, был сделан фильм. Его значение — в стратегической целесообразности, реконструирующей обыденные и пограничные ситуации не как источник позднейших гамлетовских раздумий, колебательной мощи не-действия, но как насущное условие преодоления инфантилизма.

Потому, надо полагать, Геворкян раздвигает айтматовское повествование, начинает фильм с зачатия, с рождения мальчика-героя, прохождения магических ритуалов жизнестойкости до его первой охоты — своеобразного обряда инициации, когда он становится мужчиной, равным среди равных.

Когда рассеялся не лирический — всамделишный, смертоносный — туман, когда лодка, потерявшая отца и двух сыновей, причалила, наконец, к берегу, по которому побрел спасшийся мальчик, произошло второе рождение. Не только героя, но и режиссера.

«За родом род, за шагом шаг. За годом год, за родом племя...»

●

Геворкян выбирает линейное развитие от «документального» кино к «художественному», испытывая терпение как широкого, так и тонкого зрителя, отметая небеспричинный (хотя праздный, риторический) вопрос о перемонтаже картины. Не зря же он, логично предположить, не переплавил подробную, бесстрастную, этнографическую часть «на земле» с протяжной, заряженной туманом, как порохом, частью «на воде» в более эффектный — смотрибельный — контрапункт. Предпочтя еще более рискованный маневр, он гнет свое твердо, без обиняков, от начала до конца, по узкоколейке, в открытом разнообразным искушениям пространстве для того, чтобы в результате не загубить ощущение разомкнутого времени, эпического дыхания, мерного, непрерывного пульсара.

Чтобы перейти — если очень захочется — к щекочущим воображение причудам режиссера-архитектора, надо поначалу расчистить место, потом на этом месте сориентироваться, потом вступить в связь с материалом, определиться в качестве рабочего-строителя. Заложить фундамент и поставить, презрев типовую убогость, дом, в котором захочется жить.

Когда-то эта попытка не удалась герою «Августа» по рассказам Матевосяна. Зажатый на потонувшем в дремоте полустанке между Ереваном и Цмакутом, между городом и горами, он не мог вернуться домой — и не только по сюжетной причине. Неопределимым было испаряющееся между туманными цмакутскими пастбищами, цмакутскими перепалками и ереванскими воспоминаниями само чувство дома. Незакрепленность места, неясное томление, непроявленные желания тянули к берегу, где, наконец, будет невозможно — если ты не совсем пропащий — потерять равновесие.

Но движение по пути к «Пегому псу...», прерываемое отупляющим оцепенением, началось с первой двухчастевки — «Архитектура». С путешествия во времени, замурованном в камне. Геворкян начинал с фиксации летаргического городского пейзажа, с панорамирования архитектурных деталей — фрагментов мертвого времени и слабого — в перемене света — его пробуждения. Упорядоченная, замкнутая среда, глухая оборона домов, закрытых дверей, занесенное снегом кладбище — немое, застывшее безлюдье. Памятник Сталину и — встык — окно с ре-

шеткой, и — встык — метро «Ботанический сад». Барельеф цветущей колхозницы со снопом в обнимку. Вторая часть картины, снятой в 63-м, возвращает нас к постройкам 54-го года. Оттаивает монументальное, анемичное пространство. Появляются люди — крохотные, несоразмерные масштабу давящих громадин. Вокруг домов строятся леса, архитектурный ряд оборачивается вспять, в него просачивается человек. Сквозь дыры-глазницы, сквозь щели — проемы домов пробивается воздух. И, наконец,— за форточкой как будто мертвого дома — авоська с продуктами. Хлипкий намек на выздоровление. О, эта трогательная, одинокая авоська, повисшая над самоубийственной пропастью... А в финале и дерево появится. Сухое, без листьев, но все же дерево. Между землей, закованной в камень, и бессолнечным, мглистым небом.

●

Спустя годы Геворкян предпринимает вторую попытку. Он не уходит из кино в жизнь, скажем, в постнеореализм, или, напротив, из жизни в новую — игровую — условность кино. Он стремится прорваться из одного способа существования — в другой, где цель ясна без смягчающих обстоятельств. Отсюда проистекает тягучий ритм картины, бытийная цикличность композиции, полнокровие героев, деликатность изобразительных приемов.

Геворкян задает фильму его собственное — мифическое, сверхмедленное — время, постепенно перетягивая зрительское отчужденное внимание от наблюдения к сопереживанию.

В том времени женщины насылают ветер — слабый, когда они танцуют медленно, сильный — когда долго и весело. В том пространстве мужчины кончают жизнь самоубийством, пока еще в силах сделать свой выбор, пока обстоятельства не пересилили их. Там в тишине ждут смерти и в тишине рожают. Там, чтобы облегчить роды, развязывают все узлы, а перед освобождающей смертью все расплетают косы. Там разрубают мертвого медведя и разбрасывают куски его тела без погребения, мстя за смерть охотника. Там мертвую белуху называют бедным сородичем и хоронят по правилам ритуала. Там дерево просят пожалеть человека и обещают рассказать о море. Там к морю идут с дарами, а лодку гладят с любовью и опаской, как дитя.

Снимая первую часть в духе некогда любимой неидеологизированной передачи «Клуб путешественников», Геворкян на самом деле протягивает руку своему далекому предшественнику Роберту Флаэрти, пионеру, путешественнику, режиссеру, другу эскимосов, ирландских моряков и жителей тропических лесов Луизианы.

«Пегий пес...»— это наш «Нанук с Севера». Образ жизни, в которой строят лодку, собирают морошку, охотятся на тюленей, снимают кино. «Немой» фильм на непонятном нивхском языке с закадровым переводом лаконичных поэтических формул — таком же атрибуте заповедной жизни, как рукотворный деревянный гвоздь, горячая печень только что забитой нерпы или крик совы, возвещающий о близкой суше.

Доверяясь самодостаточному материалу, восстанавливая естественное течение жизни от утра до вечера, от зимы до лета, от земли до воды, режиссер исподволь готовит нас к пониманию смысла картины, в которой быт приравнен к бытию, а бытие на равных с бытом. И это неожиданное — вот в чем экзотика — равноправие хранится той природой людских отношений, теми отношениями человека и природы, как первая необходимость, как пресная вода на дрейфующей в тумане лодке.

Геворкян снимает (операторы И. Беляков, Р. Ватинян, К. Геворкян) фильм в естественном освещении, демонстрируя стойкий наплевизм на бессчетные уловки постановочного кино, минуя его как частный случай, как пройденный, хотя им самим и неиспытанный этап. Пренебрегая нафталинным запахом лучшего отечественного изображения, а также оперным великолепием лучших западных примеров, он движется за натуральным светом, как охотник за ускользающей жертвой или строитель, проверяющий выдержку кирпичного обжига. Он совмещает профессиональных и непрофессиональных актеров, уничтожая ту заманчивую дистанцию, когда мы подключаемся к актеру и одновременно наслаждаемся его умением. Когда-то этот выбор, основанный на личном, не только профессиональном интересе к роли, сделал для себя Иоселиани. «Я предпочитаю иметь дело с непрофессионалами,— говорил он.— С теми, кто лишь изредка и ненадолго меняет свое лицо. Актеры этим заняты постоянно, и в результате — непонятно, где же, собственно, притаилась их личность. Причем лицу своему актер придает большую ценность, лицу, а не человеческому своему нутру».

Замечательные актеры «Пегого пса...» (Б. Дамбаев, А. Сасыков) сливаются с натуральным фоном, игнорируя еще одну примету «цивилизованного» кино, отвечая эти-

ческим предпочтениям режиссера, его эстетическим требованиям жестких, точных «правил игры».

Если правда, что все свои фильмы, включая последние, Иоселиани снимает о Грузии, то, вероятно, Геворкян снял не только нивхскую картину.

Его простодушный фильм с обожженной ветром, прокаленной огнем, омытой морским приливом плотью, равно как и обворожительное создание Иоселиани,— конечно же, анахронизм. И своим аристократическим демократизмом, и своей невымученной — генетической цельностью.

●

В конце прошлого века известный беллетрист Борис Тригорин, встретившись с будущей артисткой Ниной Заречной, досадовал на публику и — не без кокетства — на самого себя: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого...» И так до гробовой доски все будет мило и талантливо... а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

В конце нашего века не отпускает вечная загвоздка: как выйти за рамки профессии, за границы цеховой принадлежности, не потеряв при этом ни доблестного мастерства, ни жажды жизни, ни ориентации в пространстве.

О. Горностаева

По России-матушке да без царя...

Это же надо, как быстро все изменилось! А ведь живы еще те, кто помнит

то, что было загадано...

В превеликом нашем государстве, в распадающемся ныне царстве жила-была... киностудия. Еще в 1933 году для просвещения народа темного и неразумного создавали «Союзтехфильм № 1» в городе Ленинграде.

Да простит нам читатель этот фельетонный тон и безвкусную стилизацию «а ля рюс», но такое дурацкое начало само как-то навязывалось после бесконечного просмотра огромного числа сегодняшних картин «Ленаучфильма». Одни только названия так возвышенно вдохновенны, так исконно русски, что пардон... видимо, в каждом из нас сидящий бес не выносит, когда подряд: «Воззрение на «Святую Троицу», «Крепость неодолимая», «Преображение», «И прости нам долги наши», «День поминовения» и т. д. и т. п. Это все он — бес брыкается и толкает под руку ехидно... Вспоминается и пушкинское: не гонялся бы ты, поп, за дешевизною. Но постараемся без завитушек и по порядку.

Только «в одной отдельно взятой стране» выделенный в самостоятельный вид кино «научный кинематограф» отразил в своей судьбе уникальные особенности нашей истории и культуры. Нынешняя киностудия «Ленаучфильм», как и «Центрнаучфильм», и «Киевнаучфильм», и другие республиканские и краевые центры по производству научно-популярных, учебных и технико-пропагандистских фильмов, по существу — материализация семинаристского мышления Великого Марксиста, воплощение идей тотальной индустриализации всего подряд, лысенковщина в теории и практике кинематографа. И поныне здравствуют еще те, кто создавал «Теорию Советского Научного кино» и сформулировал те простодушно-примитивные постулаты, согласно которым фильм считается научным.

Вот эти три вопроса, правильно отвечая на которые, научно-популярный фильм мог сделать каждый грамотный (и даже малограмотный!) человек. «Предметом фильма» (отвечает на вопрос «что?») должна быть «наука». «Форма» (вопрос «как?») этого фильма предполагалась «художественной», а «функция» («зачем?») — «просветительской». Вот как все ясно, логично, доступно. Правда, и тогда еще некоторые недобитые «догматики» изумлялись и пытались даже возражать: дескать, научное содержание передается только в научной же форме, и, естественно, наоборот — художественная форма несет художественное содержание... Однако кто же станет слушать, если постановили уже, что фильм научный по содержанию и художественный по форме, служащий целям популяризации знаний, считается научно-популярным? Постановили и понаписали научных трудов, а главное — понастроили киностудий, понаснимали фильмов, понавоспитывали целые поколения «творческих работников научного кино»!

Но тут, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло — и спасибо все же тем, кто изобретал нелепые определения и бредовые теории... Дай Бог здоровья старикам! Как бы ни пытались они в соответствии со своими теориями представить мир расколдованным и объяснимым, вопреки (или благодаря?) им в том, что называется «советское научное кино», существует необъяснимая, почти мистическая тайна. Впрочем, почему тайна, какая мистика, если давным-давно известно, что подлинное искусство способно существовать в прокрустовом ложе любых надуманных идей, прорываться сквозь коросту самых строгих канонов? Если сквозь железобетонные стены соцреализма прорвались-таки голоса многих недозамурованных поэтов, то почему же не могли создаваться шедевры научного кино за колючей проволокой, отгораживающей «особый вид» от остального кинематографа?

Более того, «особый вид» был чем-то вроде менее строгого режима в «спецлаге» советского кино. Тут можно было, говоря о науке,

на подтексте, на языке, не всегда доступном для «охраны», выразить и кое-что такое... Повторим еще раз — спасибо старикам! А обитателям отдельного «барака» под названием «Лентехфильм» («Леннаучфильм» с 1956 года) — спасибо особое!

Они первыми догадались «прочитывать» при помощи покадровой съемки рукописи Пушкина, «считывая» научную информацию о творческом поиске, о вдохновении, о свободе. Они, именно они, леннаучфильмовцы, первыми снимали фильмы о полетах в космос, изобретая при этом такие скафандры космонавтов, которые оказались впоследствии полезными для тех, кто проектировал и настоящий скафандр Гагарину. Точно так же «нечаянно» изобретен на «Леннаучфильме» за тридцать лет до настоящего и игровой луноход. Объемные и рисованные модели хромосом и генов, нужные сначала только для того, чтобы популяризировать науку, тоже очень пригодились затем и самой науке.

Научно-популярные фильмы? В. Николаи, П. Клушанцева, М. Клигман и других замечательных режиссеров ленинградской студии — классика советского научного кино и безусловный наш приоритет в кинематографе мировом. Многие из почти забытых нами фильмов оказались вдруг поразительно актуальными сегодня. В нашем мире, переживающем бум видеокультуры и компьютеризации, необычайно возросла потребность в изобразительных символах, в визуальных эквивалентах научных понятий и моделей, потребность в новом изобразительном языке, способном передавать самые абстрактные смыслы.

Отдельные элементы этого языка и целые фразы, яркие образы, не противоречащие научной строгости, но совершенные пластически, оказались изобретенными в России. И сегодня эти кадры бесплатно и с большой охотой вывозят за рубеж все, кому не лень. Они переселяются в компьютерные программы и даже в «образовательные аттракционы». Если бы у нас существовало право интеллектуальной собственности и за использование наших образных открытий их авторам платили бы, то, скажем, Мария Марковна Клигман, режиссер фильма «В глубины живого», все образы которого давно растащены и растиражированы по миру, чего доброго была бы уже мультимиллионером. Так же бесценны и уникальны фильмы замечательного режиссера-анималиста Юрия Климова, одного из тех немногочисленных подвижников, кто посвятил всю жизнь съемкам фильмов-наблюдений о животных.

Нет, разумеется, сегодняшнее поколение творцов с пиететом относится к былой славе «Лентех-Леннаучфильма». Даже небольшой музей организовали, берегут святые традиции, трогательно заботятся о своих ветеранах. Никто от научного кино на «Леннаучфильме» не отрекался, и все хотят ему служить верой и правдой. Вот, кстати, и фильм с подходящим названием...

«Все, что было загадано», автор и режиссер С. Чижова. Очень симпатичный рассказ о ветеранах Великой Отечественной войны, которые создали что-то вроде концертной бригады и распевают под гармошку в жэках и интернатах... и даже для «афганцев»... и даже «в зоне». Профессиональная, добротная работа. И нужны сегодня такие непритязательные фильмы, и делаются они... десятками на всех студиях страны. И ничего, ну совсем ничего, что как-то напоминало бы о том, что это произведение «Леннаучфильма»...

Но ведь не только в доисторические, довоенные, давние времена, а совсем еще недавно, каких-нибудь десять-двадцать лет назад, «ленинградская школа» узнавалась мгновенно, с первого кадра, с первого слова! В. Аксенов — директор «Леннаучфильма» в семидесятые годы — сам был режиссером, как теперь говорят «крутым», да, видимо, и управлял творческим коллективом «не слабо», многие, во всяком случае, вспоминают о нем, как о диктаторе и узурпаторе. Однако при Аксенове что-то строилось и расширялось, творческий коллектив постоянно пополнялся молодежью, все как-то жило и развивалось. А фильмы... Именно тогда, в семидесятые годы, «Леннаучфильм» вышел, пожалуй, во флагманы советского научного кино, соперничая даже с киевлянами.

После успеха «Языка животных» Ф. Соболева («Киевнаучфильм») именно ленинградские «Обезьяньи острова», «Чудаки» и другие стали событиями, пробудившими интерес широкого зрителя к научному кинематографу. Потом голос «Леннаучфильма» зазвучал в общем хоре все глуше и тише... Фильм «Компьютерные игры» режиссера А. Сидельникова стал первым успехом гласности, обозначил начало новой жизни неигрового кино. Все снова забурлило, ожило, но одновременно начались какие-то странные игры, не вполне достойные людей серьезных, профессиональных.

«Некомпьютерные игры»

Пятый съезд Союза кинематографистов наряду с другими революционными решениями

принял и идею «новой модели», согласно которой предполагалось отделение собственно «киностудий» как организаций творческих от «кинобазы», от фабрики, в связи с чем на всех почти студиях страны начался лавинообразный процесс создания множества мелких «студий» (или объединений) и выдвижения новых лидеров, предлагающих свои программы. «Леннаучфильм» включился в этот процесс позже других, но когда в 1988 году все-таки разделился, то раздел этот был не вполне безболезненным.

Переход от диктатуры Госкино к демократической самоорганизации творческого коллектива произошел на киностудии точно так же, как и по всей стране, то есть жесткий контроль идеологических и управляющих органов сменился полной почти бесконтрольностью и даже безвластием. Сами кинематографисты теперь решают, что́ снимать и как, сами у себя практически принимают свои произведения и сами их оценивают. Даже худсовет оказался теперь не нужен. Образовалось несколько маленьких студий — «Прогноз», «Человек в зеркале перемен», «Выбор», «Возрождение» со своими широковещательными программами.

«Прогноз» — научная футурология. Так объявляли о своей программе те, кто объединился в одноименную команду во главе с режиссером А. Мартыненко. Вряд ли имеет какое-либо отношение к футурологии упоминавшийся уже фильм «Все, что было загадано». И все другие картины, сделанные по программе «Прогноз», ничего не пытаются предсказать, а зачастую и научными названы могут быть с большой натяжкой.

«Мы назвали программу «Человек в зеркале перемен». При ее составлении мы руководствовались следующим правилом: из множества проблем в естествознании, в сфере хозяйствования, в науке, в быту, в искусстве отбирать только те, взгляд на которые сегодня меняется...» Так написали те, кто объединился под руководством режиссера И. Войтенко. Не совсем понятно почему в рамках реализации этой программы появился фильм режиссера Э. Каца «На дне. Сколько стоит любовь...» — не вполне этичное смакование темы проституции в нашей стране. Или сегодня меняется взгляд на древнейшую профессию? Но тогда почему ни слова, ни кадра об этом в картине? Здесь же сделана и пустая трескучая однодневка «Повестка дня» — беспомощная попытка режиссера Ф. Якубсона «перестроиться» в публициста.

Сам же Войтенко, сделавший когда-то замечательный сериал о работе ученых по акклиматизации в Псковской области человекообразных обезьян, от научного кино пока не отрекался. Хотя «Загадки бухты Кратерной» — одна из последних картин Войтенко — не поднимаются ни до уровня «классики» научно-популярного фильма, ни до уровня предыдущих работ самого режиссера.

Фильмы этих и других объединений «Леннаучфильма» свидетельствуют о том, что нет прежней любви к добросовестному всестороннему исследованию проблем, куда-то исчез прежний интерес к естественным наукам, почему-то уходит десятилетиями вырабатывавшаяся культура создания особых трюков изображения и специальных видов съемки. Все большее количество картин «Леннаучфильма» ничем не выдают своей «научности», тяготеют к злободневности и неряшливо репортажны, обнаруживают стремление их авторов к «заигрыванию» с документальным кинематографом, стремление к глобальности обобщений на недостаточном основании.

«Мы хотим участвовать в созидании нашей культуры, опираясь на лучшие отечественные традиции, изучая опыт народов, населяющих нашу страну, и народов других стран, поддерживая пути, ведущие к самостоятельному, не подражательному развитию страны». Так заявляли в своей программе члены творческой студии «Выбор» во главе с лидером В. Гуркаленко.

Художественный руководитель «Выбора» В. Гуркаленко недавно закончила работу над большой трагической лентой «Звезда Полынь» о Чернобыльской катастрофе и ее жертвах, одна из которых — скончавшийся академик В. А. Легасов, главный герой фильма. В самых первых кадрах — страница «Апокалипсиса», а предфинальный эпизод — панихида. Служба, иконы, свечи, кладбища многократно возникают на экране, и это логично для режиссерской трактовки темы, коль скоро определяет режиссер чернобыльский ужас, как некую, еще в Священном Писании предсказанную кару или возмездие за тяжкие грехи наши.

В этой трактовке академик В. Легасов и все те, кто участвовал в ликвидации последствий аварии, предстают перед нами как святые, о чем прямо и говорит в картине отец Владимир:

— Они... превзошли все ратные подвиги нашего народа, потому что они собой заслонили, ну, не полк, как вот там Матросов, они собой заслонили полстраны... Сейчас уже, может быть, и Киев бы не существовал и, может быть, и на Европейской части территории страны ничего бы не было, если бы не эти ребята...

Но свет не бывает без тени, и поскольку

В. Гуркаленко видит святых на фоне трагедии, то она обнаруживает и силы сатанинские, дьявольские, и конкретных злодеев. Это прежде всего, конечно же, те, кто проектировал, строил атомные электростанции, те, кто ставил их «в самых красивых местах у чистых рек и озер (им нужна особо чистая вода), вблизи вековых лесов (им нужен чистый воздух)... Так в старину ставили храмы, ныне разоренные...» Главный антихрист или, как его называли в фильме, «крестный отец всей советской атомной программы» — академик, трижды Герой Социалистического Труда А. П. Александров, который и представлен на экране в антураже «чертовщины», взятом из институтских юбилейных «капустников». Мысль проста — доигрался, дескать, с бесами.

Дьявольскими кознями, несомненно, занимались и те высокие начальники, которые, лишив народ информации о чудовищной беде, не спешили помогать людям, вывозить их из района катастрофы. Как врата ада снят тоннель под строящимся саркофагом, как борьба героической святости с сатанинским злом изображаются все события катастрофы и ее последствия. Единственное, что вызывает сомнение: имеют ли право те, кто добровольно принимает на себя почти апостольские обязанности, на укор и обвинение? Ведь в соответствии с христианской традицией «не судите!..» — приговор не может быть вынесен на земле... Можно ведь предположить, что и академик Александров, и все другие «обвиняемые» в картине — тоже не столько палачи, сколько жертвы. А кроме того, ратуя за идеи Святые Православные, не должны ли мы больше каяться и прощать, меньше обличать и обвинять?

Что же касается атомной энергетики... Фильм режиссера А. Сидельникова «Полигон» (из той же программы «Выбор») рассказывает о том, как живут сегодня люди в зоне старого еще, «уральского» атомного взрыва. Тоже трагедия... На экране слезы, стоны, жалобы больных, ожидающих смерти людей... Профессионально сделанная, эта небольшая черно-белая картина вызывает у зрителей почти физическую боль и трепет сострадания. Но это и фильм-обвинение. В чей адрес? В чем виноват тот физик, который описывает ядерный взрыв и говорит, что это красивое зрелище? К тому же очевиден монтажно-временной сдвиг: ученый говорит об этом совсем по другому поводу. В фильме же его слова звучат как реакция на взрыв в Чернобыле. Научное кино обязано просвещать, а не провоцировать кликушество, чтобы не запугать и без того растерянный и смятенный народ. Атомные элект-

«Все, что было загадано», режиссер С. Чижова

«Преображение», режиссер А. Сидельников

«Крепость неодолимая», режиссер В. Матвеева

ростанции строят во всем мире. Может быть, «свою самостоятельность, не подражательность» в научных фильмах надо искать не в иных путях развития энергетики, а в иной «защите от дурака» на вновь проектируемых станциях? И кто такие нынешние физики — фанатичные «испытатели природы» или циничные соискатели государственных премий, или всего лишь послушные клерки гигантских «контор»?

Эти вопросы — упреки не только фильму А. Сидельникова, это скорее вопросы вообще ко всем, кто считает себя преданным идее научного кинематографа. И еще многие, многие такие и подобные вопросы возникают сегодня, пока мы торопимся опередить в «репортажах с переднего края» перестройки своих коллег-документалистов. Да, научное кино долго вынуждено было служить чем-то порой замещающим икону, поскольку в обществе насаждалась абсолютная вера в могущество науки и «торжество научно-технического прогресса». Сегодня бывшие служители культа науки готовы, напротив, полностью отречься от идолов и силятся найти свое новое место в культуре. Но как? На месте бывшего капища — остатки и обломки еще полвека назад разрушенных научных школ, грызущиеся между собой полумафиозные кланы, соединенные скорее блатом, чем принципом и методом. Уцелели кое-где еще «остаточные» мнения, что советская наука — это только победы: космос, микрохирургия глаза, сверхзвуковые истребители... Тем же, кто приближается к современной науке вплотную, открывается «место аварии» — разорение, всеобщая неразбериха, откровенно «чемоданные настроения»...

В периоды оголтелого сокрушения всех и всяческих авторитетов проще и привычней поверить вечным, как мир, Кашпировским, Чумакам, Джунам и Глобам. Может быть, как раз отсюда стремление обличать современную науку как нечистую силу, а ее жрецов как христопродавцев? Не отсюда ли и попытки нечаянного бегства в такие темы, где уклонившись от конкретного и точного ответа на вопрос научный, можно ответить... теологически, а неверие в компетентность научного консультанта прикрыть несокрушимой верой в Промысел Божий?

Вообще же если может и должно существовать научное кино, то, конечно же, продолжая поиски собственного своеобразия отнюдь не в тематике, а именно в способе раскрытия темы, предполагающем точное исследование, а не умозрительный глобальный замысел. Недавняя (1988 года) огромная картина А. Сидельникова «Преображение» (10 частей) поражает прежде всего своим гигантским, не соответствующим этому виду кинематографа размахом. В этом «полотне» есть и запоминающиеся эпизоды, и интересные портреты, и яркие образы. Чего стоит хотя бы простонародный миф о Сталине в изложении чудаковатой старушки!

Бедственная жизнь современной русской северной деревни, трагическая судьба А. Чаянова, ужасы коллективизации, вера в социализм, заместившая в массовом сознании традиционную религиозную веру,— все это самостоятельные темы для нескольких фильмов. Обозреть же все-все в десятичастевом — не есть ли это нечто подобное экранизации «Краткого курса», только с точностью «до наоборот». Этот «полный поворот кругом» слишком очевиден во всем. Рассказывая, например, о П. А. Столыпине, как можно было пройти мимо им первым введенного термина «казарменный социализм» и ничего не сказать о том, как люто ненавидели и жгли первые, столыпинские еще «фермерские хозяйства»? Зачем такой пасторально-слащавый тон в разговоре о нашем крестьянине, который — будем непредвзяты — был не только обираемым, но и косным, не только терпеливым, но и безразлично покорным, не только бессребренником, но и нетерпимым к богатству соседа?

Это как будто и пытается сказать в картине писатель Василий Белов. Но только появление его в кадре рождает, пожалуй, новую тему и вызывает очередной вопрос: что случилось с нашей замечательной «деревенской прозой» и почему это ее авторы перестали создавать художественные произведения и замелькали на экранах и трибунах? Впрочем, это тоже тема, уже совсем другая,— надо ли, бросив свои дела, спасать Россию, и если надо, то как?

Спасением русского человека и русской земли студия занята вплотную. Вот, к примеру, того же объединения «Выбор» «Крепость неодолимая» (режиссер В. Матвеева). Трехчасовое повествование о православной святыне, о почти шестивековой истории Кирилло-Белозерского монастыря наполнено светлыми образами монастырских стен, святыми словами из подлинных текстов.

Сначала говорится о том, что «...Россия и русский народ — это особая страна, которая, подобно Христу, несет сугубое бремя — сугубые скорби, искупительные скорби за грехи всего мира и всех народов. Россия — это становой хребет мира, если погибнет Россия — погибнет и мир». Потом нам обещают, что полуразрушенные храмы так или иначе воссоздадутся и «...вновь непобедимой силой креста станут просвещать и собирать все концы Русской Земли»... Все это заде-

вает, конечно, душевные струны, но разного рода сомнения возникают после просмотра фильма «Крепость неодолимая». Во-первых, не оскорбление ли это столь великой темы, когда внутри ее сводятся счеты с мерзким Минводхозом? Ну что такое это министерство по отношению к шести векам монастыря и вечной теме Бога? А во-вторых... Трудно, конечно, спорить с идеей о том, что мы искупаем своими мучениями пороки всего мира. Однако не слишком ли? Может быть, Бог с ним, с миром-то, нам бы самим с собой разобраться и начинать что-то делать, не ожидая, пока вмешаются «силы сокровенные»?

Вообще творческий коллектив «Выбора» несколько своеобразно озабочен спасением России. По фильмам судя, люди здесь верующие, православные. Православная же традиция говорит о том, что спасать в первую очередь необходимо свою душу. Искупать собой, своими страданиями чьи-то грехи, чью-то вину можно, а вот спасать — только себя, свою душу...

Да, идея нашей национальной особой изначальной святости приятна сердцу русского человека, но не кажется ли вам, православные, что в научном фильме, повествующем о монастырях, не грех было бы упомянуть хотя бы и о том, что монастырь у нас был еще и тем, чем был в Европе, пережившей нормальное средневековье,— университетом? Отсутствие естественных свобод — университета, города, ремесленного цеха, крестьянского двора — привело Россию к поиску свободы исключительно духовной. И не эта ли свобода духа при зажатости рта, рук, ног и кошелька сделала нас тем, что Чаадаев называл азиатским телом с европейской головой, тем не только юродивым, но и уродом, которым мы себя до сих пор не только с покорностью, но почему-то еще и с гордостью признаем?

И сколько же можно, считая себя режиссерами научного кино, все повторять, повторять дешевую байку о том, что религиозное сознание и традиционная церковность были взорваны революцией и сталинскими репрессиями? Не пора ли попытаться посмотреть на это более основательно и вспомнить, что стихийный народный атеизм возникал и распространялся, как все в России, медленно, задолго до появления марксистов? Почему не вспомнить о Петре I, ликвидировавшем тайну исповеди и сделавшем церковь частью госаппарата? Почему, цитируя Льва Толстого, не сказать и о том, что преданный анафеме мыслитель, как и многие русские философы, видел в современном ему государственном православии признаки разложения,

«Ариадна», режиссер Л. Шахт

«И прости нам долги наши», режиссер Д. Хмельницкая

«Возвращение Ахматовой», режиссер Л. Шахт

искал иные формы веры? Как же, проклиная разрушителей храмов, не отметить, что не только отдельные иуды-комиссары, но и огромные народные массы были участниками этого кошмарного шабаша? Примитивные постулаты атеизма «научного» потому-то и были так послушно восприняты толпами, что неверие уже исподволь проникало в массовое сознание, а религиозные обряды, ритуалы и символы, утрачивая свою глубинную суть, пронизывали повседневность часто внешне, формально, знаково.

До каких пор мы будем создателями и распространителями очередных мифов? Сколько километров дефицитной кинопленки мы еще употребим на поддержание и без того достаточно мощной в авторитарном сознании надежды на пришествие очередного Спасителя в образе то ли Бога, то ли Царя, то ли народного депутата, на упрочение тотального безволия и всеобщего признания своего собственного ничтожества и личной недееспособности?

И вот что еще, братья россияне! Неверие в точность знания и упование на Господа Бога — это, безусловно, дело сугубо личное, однако же публично заявлять с экрана о своей богоизбранности и исключительности — по меньшей мере нескромно, а может быть, и опасно, ведь провоцируем ту самую русофобию, бороться с которой станем потом... погромами? Да и грех, кажется, немалый — гордыня и тщеславие! Так что с собой, с собой желательно бы разобраться и что-то делать, притом не только одной молитвой, но тем ремеслом, которое выбираем.

Тут вспоминается фраза из другого фильма другого творческого объединения. Название, впрочем, этого объединения говорит об общих с «Выбором» идеях — «Возрождение». А запомнившаяся фраза принадлежит поэту А. Белому и звучит в фильме «Петербург Андрея Белого»:

«Над собой должны мы взлететь, не взлетим — разорвемся»

Руководители объединения «Возрождение» Л. Шахт и С. Балакирев выражали свои намерения так: «Возвести Правду в основной нравственный закон нашего общества; восстановить разорванную Память-Историю; вернуть человеку Право и Свободу самоопределения в разнообразных сферах деятельности, раскрывая перед ними нравственный и духовный опыт поколений — вот то необходимое, что должно быть сделано для рождения в человеке Личности. Вот сфера приложения всех творческих и нравственно здоровых сил общества».

Работоспособность режиссера Людмилы Шахт вызывает изумление — вряд ли есть в нашем кинематографе кто-то еще равный ей по количеству производимых в единицу времени слов и метров — скорее всего Шахт — абсолютный чемпион по крайней мере СССР, а может быть, и мира по скорости и километражу. При этом создаваемые ею фильмы поражают не только физической длиной, психологически они просто бесконечны! Каждая часть кинопроизведения длится, кажется, не десять минут, а час, часовая же картина идет на экране — субъективно — не меньше суток. И то сказать: своя рука — владыка. Руководитель последовательно и постоянно забирает себе «полный метр», оставляя коротышки всем прочим единомышленникам.

Фильм «Ариадна» так и хочется назвать киноэпопеей, так он невероятно затянут. Лариса Рейснер — героиня этого эпохального по размеру произведения — личность, конечно, незаурядная. В юности — роман с Н. Гумилевым (ради этого создан фильм). Потом — красная разведчица, жена Федора Раскольникова, автор незаконченного и никому неизвестного романа «Реквием». Было бы нелепостью отрицать правомерность обращения кинематографистов к столь актуальной теме. Тем более что в картине немало замечательных гумилевских стихов, редких фотографий, подлинных документов.

Правда, большая часть документов — письма, причем письма сугубо личные, интимные, совершенно не предназначенные людьми их писавшими почти сто лет назад, для публичного зачтения и экранного иллюстрирования. Возможно, давно ушедшие авторы этой любовной переписки и не возразили бы, если бы их ставшие уже частью истории культуры строчки были опубликованы, но в каком-нибудь альманахе для историков, филологов, специалистов. Если и дозволено нам познакомиться с ними, то, наверное, тихо, «про себя»... А тут — в зале, с экрана, «под диктора»! В розовом, альковном мареве экрана!.. А все эти инсценировки, маскарады, «костюмные сцены»... Стыдно, господа интеллигенты, ратующие за возрождение!

Трудно найти, пожалуй, сегодня такую картину из программы «Возрождение», да и вообще на «Леннаучфильме», где не было бы церквей, служб, молитв. Хотя в фильме той же студии «И прости нам долги наши» (режиссер Д. Хмельницкая) священник, проживший трагическую и очень длинную жизнь, отец Иосиф говорит: «...сегодня появилась новая беда: посещение церкви ста-

новится модой. Это не менее страшно для веры, чем любые преследования, а может быть,и страшнее...»

Нет, мы далеки от мысли призывать кинематографистов, берущихся за темы, связанные с религией и духовностью, предварительно очищать свое тело постом, а душу молитвой, тем более что тогда и к критикам, пытающимся писать о них, следует предъявить те же требования. Однако же невозможно и не возражать против того, что храмы, кресты, иконы, лица священников и молящихся снимаются порой без веры, без мысли, монтируются кое-как, служат «перебивками». Не будем утверждать, что это грех — ибо и сами не без греха,— но это по крайней мере безнравственно и непрофессионально.

Но самое обидное то, что с оплакиванием утраченной культуры пока у «Леннаучфильма», пожалуй, получается хуже, чем у их коллег. Крохотная одночастевка ЦСДФ «Рождественская открытка 1913 года» Т. Юриной рассказывает об уничтоженной культуре и поражает зрителей сильнее, чем вся многочасовая и даже многосуточная программа фильмов Л. Шахт. О трагическом прошлом и бедах сегодняшних обитателей российской глубинки короче, точнее и тоньше повествуют документалисты нестоличные — кинематографисты маленьких киностудий Свердловска, Иркутска, Саратова и Ростова.

Не лучше ли начать глобальное возрождение культуры со стремления остановить разрушение культуры научного фильма?

Режиссеры «Леннаучфильма» снимают и об экстрасенсах, и о йогах, и о целителях и о компьютерах, все, однако, как-то без «царя в голове», без продуманной программы, без разумно поставленной цели, без каких бы то ни было поисков новых форм общения со зрителем — длинно, занудливолекционно, невыразительно, необразно. Господствует же в тематике прямо-таки истерическая жажда спасать... культуру, Россию, кого-нибудь, лишь бы кого-то!

Вот еще один образчик спасения. Опять название велеречиво протенциозное — «Огонь, вода и медные трубы» (режиссер С. Бархатова). Тут же впрямую о спасении и спасении — о знаменитом пожаре в Ленинградской публичной библиотеке и о том, как боролись с его последствиями. И опять фильм длинный, путаный, со множеством лирических отступлений в виде грязных и больных кур, увозимых куда-то перед глазами «главного героя». Опять непрофессиональные потуги «метафорического иносказания» вместо попытки добросовестно разобраться и внятно рассказать не о событии самом — это пусть останется делом журналистов и репортеров,— но о проблеме, о научной проблеме хранения традиционных носителей информации...

Но служить России — честнее и полезнее на своем рабочем месте, выполняя свое предназначение, зарабатывая свой хлеб, свой, а не чужой.

Чтобы уже не попасть окончательно в разряд «врагов» киностудии «Леннаучфильм», повторим еще и еще раз — мы не равнодушны к проблеме спасения России, культуры и всего, что с этим связано, мы не считаем всю продукцию студии слабой и никчемной, а всех режиссеров бесталанными и непрофессиональными. Тем, кто «болеет» за наше научное кино, судьба «Леннаучфильма» не может быть безразлична, и более того, нельзя, невозможно поверить в безнадежность ее «заболевания». Но какое-то «недомогание» все-таки ощущается.

Скорее всего это от общей сегодня разболтанности, вседозволенности, расхристанности. «Балдеж» от свободы, от того, что каждый сам себе и царь, и Бог. Нет каких-то сдерживающих центров — на смену внешней и внутренней цензуре, на смену контролирующим начальникам и авторитарным лидерам явилась полная бесконтрольность, полное отсутствие ярких и увлекающих за собой лидеров, рассыпанность на небольшие планы и несогласные между собой группировки...

Однако коллективу «Леннаучфильма» — хочется верить! — «беспредел» не грозит. Святы те древние камни, по которым они ходят, слишком «намолены» те стены, в которых они работают — нет, не потому, что за окнами Лавра, а в смысле кинотворчества и вдохновения «намолены»!

Хочется верить! А безрелигиозная форма веры — тоже вера и тоже, говорят, помогает тем, в кого верят,— и жить и обретать.

Александр Бородыня

Диспетчер

Глава первая, в которой появляется диспетчер

С военного вертолета, до которого не дотянуться самой высокой сосной, тайга живая, но сонная, и жесткий ее ковер дрожит, как колючка на болоте. От мякоти в осыпях желтых игл острый запах, тишина как пустой звук. Разделив чувства по отдельным своим стволам и не дав им разума, тайга под прозрачным кругом лопасти менять себя не могла, да и не хотела. Частями попиленная, частями залитая асфальтом, она копила и копила в себе густой воздух, соленый и умный, как океан, отделяя его от легкого течения над вершинами. Асфальт, изрыхленный железом гусениц, свалялся в черно-серые рассыпчатые комья, но лежал, в оттепель распадается от вертолетного гула в множество частей.

В бетоне, в железе недостроенной АЭС бродил ветер, он скреплял окончательно замки контейнеров с ураном, как от страха, на две трети зарывшихся в землю, и легонькая радиация сушила во всей местности хвою и человеческие лица. Другой ветер без шума валил деревья. А городишко маялся наваждением горячего ключа.

Рыли колодец на хуторе, да вывалилась наружу река, жадный соленый кипяток сам проложил себе русло в вечной мерзлоте между городком и станцией, побежал параллельно небрежно положенным рельсам железки.

Городок построили аккуратно, треугольником, и в основании тупого угла воздвигли монумент Учителя, в полный тридцатиметровый свой рост. Каменного человека однажды взорвали, остались лежать острыми зубьями обломки между речьем и городом. Никому не интересно выкорчевывать и уносить холодный камень. Особенно выделялась большая круглая голова, она была как каменный стул, как огромная твердая болячка, которую военному пилоту хотелось потрогать пальцем.

Здесь на диспетчера накатило затмение. Обычно переставляя с трудом отекшие ноги, он брел со станции домой, непонятно для себя остановился, после чего без сознания прошел еще несколько десятков шагов, во времени шаги эти заняли минуту, и на эту минуту он увидел себя огромным и каменным, протянувшим руку над тайгой, город у ног сверкнул, как оброненная монетка, захотелось нагнуться и поднять. На скрипучих лежалых досках мостика через ручей он остановился. Доски блестели и, как мокрая рыба, шевелились. Они шелушились под сапогом.

Фрагмент романа «Гонщик — 1 миллиард миров».

Бородыня Александр Сергеевич родился в 1957 году в Москве. В детстве тяжело болел. Школу закончил экстерном в 1976 году. Работал с шестнадцати лет, сменил около десяти профессий. Был поваром, насекальщиком (в текстильном производстве), завхозом на трикотажной фабрике, служил в военизированной охране, работал в больнице: техником газообеспечения, санитаром, слесарем. Первая публикация в альманахе «Истоки» (1989) — повесть «Три романа». Первая книга — сборник повестей «Конструкция» — издана «Московским рабочим». Ждут своей публикации написанные в 80-е годы четыре больших романа, более десяти повестей, около трехсот рассказов.

В «Искусстве кино» А. Бородыня печатается впервые.

Диспетчер давно уже не чувствовал своей связи с миром, но он задыхался в нем, раза три четыре за сутки он пытался оттолкнуть от себя этот мир со всеми его людьми предметами и деревьями, он делал сильное движение руками, ладонями от тела вперед не встречал сопротивления и успокаивался, потому что думал так:

«Если я потягиваюсь и зевота берет, значит, есть во мне еще жилы».

Фонарь стоял далеко в городе, единственный и оттого яркий. Диспетчер посмотрел вниз, себе под ноги и увидел, как вокруг сапог шевелится легонькая паутина света. Ему захотелось переступить ее, как остатки еще живого, но раздавленного существа, но он только переступил с ноги на ногу, отчего вышел спокойный скрип, и ухватился старыми руками за мокрое деревянное перильце. Он стоял и не думал, вокруг крутился волнами пар,— просто не мог дальше идти. В глаза ему кололи залитые осенним первым инеем разбросанные камни. Теперь он видел все снизу, даже не с высоты своего роста, а как из ямы, куда был брошен навсегда, но, не имея и такой формулы, он просто стоял и дышал горячим соленым паром природной реки, его взрослое тело, отдельно от его дыхания, желало двигаться, идти в дом.

Соединяющая сердце и мозг человека толстая полнокровная вена истончилась в нем, иссохла, но не порвалась. Часть сознания, принадлежащая сердцу, все еще не давала рухнуть примитивному логичному восприятию. В окаменевшем мозгу оставалась живою маленькая картинка, цветная подвижная карта — схема движения поездов.

В схеме не было школьного двора, где бегали его дети, не было звездного неба, он видел, чувствовал сердцем и понимал только одно: гудели и вибрировали рельсы проходящих поездов, в точности копируя его пульс, схема, цветной изменяющийся рисунок, была — он сам, но схема эта существовала в его голове, внутри. А голова должна была управлять приданными ей руками и ногами, должна была слышать и видеть, что-то говорить в ответ на прямой вопрос, тогда истончившаяся сухая нитка, идущая от сердца в мозг, дергалась, и тело обогащалось желаниями. Возникала необходимость и движение от нее — слышать детский крик, как и детский плач, как и детский смех — опускалось вниз, в грудь, в живот, и ладони сухо горели от желания мять дряблую женскую плоть, пронзить другого человека для следующего детского крика.

Однажды, тогда жена его мучилась в родах уже сутки, а схему движения поездов пресекло вьюгой, засыпало рельсовый путь, диспетчер в маленькой душной комнатке напоил водкой и изнасиловал, сам не зная почему, молоденькую проводницу застрявшего поезда, студентку из стройотряда. Следы молодых острых зубов навсегда впечатались в мягкое его плечо багровыми рубцами. Ночами после жены, затихая в теплой вонючей кровати под многослойной ватой одеял, в духоте и шевелении клопов он чувствовал укус в плечо как татуировку, как рисунок на собственном теле, не сходный со схемой движения поездов.

С мостика хорошо видно было мелкие квадратные окошки школы, они ярко горели. И вдруг, увидев школу, диспетчер вспомнил, почувствовал, как залезающий под полушубок пар свободной реки, детскую ласку своей старой жены Анастасии. Каждую ночь в школьных классах пили самогон, начальник незавершенной АЭС и все те маленькие люди, которых он хотел видеть на этот раз. Часов до одиннадцати о чем-то еще говорили, раздавались отдельные бессвязные громкие слова, позже стихали, и до утра никто рта не открывал. Пили до школьного звонка, потом дети вытаскивали тяжелых взрослых из своих классов и во время всего первого урока мыли полы. Окна школы желтыми квадратами очертились перед его глазами. Диспетчер попробовал оттолкнуться от перил, расправил плечи и вдохнул в себя с силой соленый пар, и от этого в нем сухо лопнула какая-то нитка, а на укутанный мехом тощий затылок опустилась сверху рука, сдавила череп в шапке, и в глазах у диспетчера потемнело.

— Пусти! — неизвестно к кому обращаясь, попросил он. Горячая вода под мостиком поднялась и живая брызгала на сапоги. Кто-то был в играющих клубах пара, невидимый и неслышимый, но что ответил, не понять.— Прошу прощения, не расслышал!? Не могли бы повторить? — Он был здесь один и мог позволить себе небольшую шутку вполголоса, но вода моментально под ногами опустилась, а пар повис ледяными ладонями на щеках.

Страх пришел снаружи из воздуха тайги. До слуха долетели отдаленные, но ускоренные направленным течением ветра пьяные голоса: «Уб-ю-ю!» — это было отчетливо, остальное смазалось в птичьем клекоте горячей воды. Диспетчер переступил живую мерзкую паутину света и преодолел мостик. Он пошел, не глядя под ноги, а глядя на фонарь. Нити-паутины сделались длиннее и толще, их стало больше. Огромная белая лампа-паук на железной ноге, пожирая половину мощности станции, спутывала поселок. Диспетчер смотрел в белое сияние и долгое мгновение отсутствовал в мире, притом, подволакивая ноги в блестящих от пара сапогах, он тащил тело свое вперед. Сойдя с мостика, сделав сотню шагов, он остановился и встал

неподвижно, постепенно проваливаясь в землю. Прогретые подошвы протапливали нарост тонкого ледка, и собственный вес впрессовывал диспетчера вниз, в почву. Тут было кладбище, и ходить в некоторых местах следовало быстро, все это помнили, а он, непроснувшийся, встал не в том месте, может быть, не захотел дальше идти, смотреть на фонарь, только провел руками по холоду, по густому воздуху, отряхивая свет и паутину, после чего осторожно выдрал из могилы одну за другой усталые свои ноги, сделал пару шагов в сторону и присел, как на бетонную платформу, на каменную голову Учителя, оторванную динамитом. Ногам в сапогах стало жарко и мокро, «липко и тепло, как от натекшей крови»,— отметил диспетчер. Так же было во время войны, в момент после ранения, и так же, как тогда, во время войны, диспетчер удивился этому мягкому жару, облившему до щиколоток ноги. Он слизнул жесткие кристаллики соли, застывшие над губой и улыбнулся, хотя улыбнуться он не мог и знал это наверняка. Поднес к глазам и осмотрел свои руки, коротенькие пальцы скрючены так, будто еще продолжают сдавливать перильце мостика, но в свете фонаря постепенно, усилием мысли, диспетчер распрямил их. Тут же ладони замерзли, заболели, хоть и оставались мокрыми.

— Пойду,— сказал он себе, но не смог сразу подняться. Поерзал на месте (полушубок быстро смораживался с камнем головы), со скрипом отлепился и встал, покачался на месте, но не провалился, здесь не было могилы, здесь, под тонким слоем земли, сохранилось гранитное основание монумента.— Пойду я, чего я встал... Идти надо. Домой идти... к жене идти... к жене, говорю...— голос звучал каким-то уж совсем своим собственным.

Легко привыкнув к своему голосу как к чужому, диспетчер подумал, что он мог бы и улыбнуться. Оставив за спиной последний осколок, острый гребешок расколотого взрывом френча, диспетчер вошел в городок. Плоские, освещенные ярко стены домов вокруг площади привели сознание его в полный порядок, но привычному соответствию жизни была небольшая неясная помеха, он находил в себе что-то, какую-то соринку, что-то мешающее идти домой, он что-то ухватил, но не мог понять, что? Обернулся: пар над ручьем клубами шел к небу и смешивался там, высоко блестя, со звездами, а за паром, будто тлеющие угольки, маячили далеко станционные знаки, светофоры, в оцепенении он стоял опять на одном месте, а в тайге нарастал звук, звук ему привычный, знакомый. Прошло много времени, пока прогрохотал мимо и улетел вдаль и затих скорый поезд. Поезда, как нормированно просачивается воздух через редуктор, несли людей и товары из большого мира по одну сторону тайги в маленький нормированный мир по другую ее сторону. Длинный железный состав прошел, как струя воздуха под давлением через редуктор, а редуктором, диспетчер это ясно осознавал, был его городишко, а сам он был главным винтиком этого редуктора, регулирующим подачу поездов.

От шума поезда в его каменеющем, вяло работающем мозгу вспыхнула неожиданная мысль, задрав голову, диспетчер прищурился, всматриваясь в белого паука, висящего над двухэтажным желтым городком. Он прислушался к льющемуся по холодному хвойному ветру запаху блевотины и мочи, железа, кала и самогонки и позабыл.

Глава вторая, в которой диспетчер обнаружил ошибку

Железную дорогу положили твердо среди нефтяных озер. Рельсы иногда меняли, не меняли диспетчеров. Живая мягкая кожа на лицах молоденьких парней, когда-то попавших сюда, со временем ржавела и отвердевала, потом рассыпалась рыжей трухой, подобно тому, как рассыпались, обращаясь в пыль, навсегда застрявшие в чащобе брошенные бесхозные тракторы.

В закрытом помещении чертежного бюро обыкновенный человек нарисовал на ватмане ломаную карандашную линию, потом перенес ее на густо-зеленую карту тайги. Строили десятки лет в соответствии с уверенным движением карандаша. Партии строителей учитывали от прибытия до захоронения. Слева и справа от железки лежали безымянные кладбища, слабенькие кости истощенных строителей не выдерживали напряжения новеньких железных составов, это было угадано еще во времена паровозов, идущих на дровах. Под круглой луной, как под яркой лампой чертежной, лежал карандашный след, шпалы, желтые и упругие под железными лезвиями рельс, они проседали под тяжестью поездов и медленно сгнивали в дожде и тумане. Думающий о радиации лес стоял вокруг, он подкладывал себя ровно напиленными брусками шпал под гудящие поезда.

Схема путей, многоцветная сложная система отношений рельсов, стрелок и светофоров, была совершенна. Насыпь оставалась высока, как и скорость движения. Рука монумента была направлена вдоль дороги, параллельно нарисованной когда-то этой жирной карандашной ли-

нии. Теперь рука сломанная, раздавив вагончик строителей, навсегда воткнулась в могильную землю, и пальцы ее погрузились в нефть.

В светофоры ставили немецкие, очень сильные лампы, чаще горел красный. Специальное тупое удовольствие смотреть подолгу на красный глаз светофора делало людей слепыми к части спектра. В нефтяных озерах повсюду по ночам болталась белая луна. Диспетчер иногда чувствовал содержание своей головы, мозг, находящийся внутри черепа, таким же белым шаром на густой масляной волне. Белый каменный шар размякал, и в нем кроме всегда живущего, копошащегося паука схемы движения поездов появлялись готовые слова. Слова эти он обязательно говорил, требовался слушатель, но им мог оказаться и собственный сапог, или распахнутый платяной шкаф, или окно в тайгу. Слова к диспетчеру не относились, он вылавливал их случайно, но если их было не сказать, то начинало тошнить и самогон шел горлом обратно, выходило неэкономично.

— Ну, силу, силу положил... Дорога... Учитель, товарищ... товарищ наш... Можно...— голос становился тише, покойнее, жена слушала с мокрыми глазами.— Отодвинули... Зачем взрывать?! Я не отрицаю,он учил... И те, кто умерли, и те, кто еще в траве,в воздухе, не появились, всех укокошил... Но взрывать не надо... Он показывал...— Самогон все же пер обратно, делая голос диспетчера суше.

Ночью, проснувшись неожиданно трезвым и по-человечески спокойным, диспетчер наскоро оделся и побежал на станцию. Не дойдя до мостика, он зацепился за какой-то камушек ногой и растянулся всем телом вперед, ударился лицом в мерзлую октябрьскую грязь. Луна в его черепе от боли треснула, и выпала наружу прямо перед ним цветная схема движения поездов. В схеме была ошибка. Он лежал минуту и разглядывал ее, освещенную сильно городским фонарем. Две линии, одна цифра — все по отдельности правильно, а вместе выходило — катастрофа. Два поезда, две тугие струи двигались по одному полотну в лоб друг другу.

Пока бежал до станции все пересчитывал, сколько же народу погибло? Пассажирский, девятнадцать вагонов, купейные, мягкие, есть вагон СВ, генералы едут, и обратно такой же, пассажирский, но, вероятно, пустой. В центр часто порожняком хорошие вагоны гонят.

«Сука!.. Расстреляют! Хорошо, если расстреляют, а если не расстреляют, что делать-то?!»

Он рвал на себя дверь, двадцать пять лет подряд он открывал эту дверь пинком колена вовнутрь, а теперь, вцепившись обеими руками, пытался отодрать чугунную рукоятку.

В помещении диспетчерской было жарко натоплено и все освещено желтыми лампами, накаленные лампы потрескивали, и тихий человеческий хрип, добавившийся к потрескиванию, всех находящихся в диспетчерской напугал. «Что?» — женщина смотрела на диспетчера и поправляла обеими руками черный платок на голове. «Что?» — повторила она, повернув лицо к открытой двери, где в проеме бесновался яркий красный светофор. «Ты чего сюда? — серовата усталая бледность сползла с ее лица и заменилась твердым очертанием неподвижности.— Ты чего ночью пришел?»

За несколько минут истерики и паники сбежались все люди со станции, даже забрел какой-то пьяный, случайно отставший от поезда инженер-нефтяник. Он был в огромной шубе, шубу он, расхохотавшись расстегнул и уронил на пол, а шапку, поддавшись общему здесь настроению, содрал лихо с головы и закусил во рту. Костлявая кассирша, пока летали по комнатке бумаги и трещал старенький калькулятор, пыталась шапку у него вырвать и напоить остывшим чаем. Отплевываясь мехом, замешанным на крови и слюне, пьяный сказал ей:

— А ты баба, да? Пойдем к тебе,— он осмотрелся, потеряв интерес к всеобщему ужасу, и потянул кассиршу за синюю шерстяную кофту.— Я, кажись, от своего поезда отстал, как думаешь?

— Пойдем,— согласилась кассирша и дала себя поцеловать.

Оставляя короткие волоски и красные капли на ее лице, инженер-нефтяник исцеловал и щеки, и лоб, потом сделал то же с длинными, сильно потертыми руками. Руки имели вкус банковских билетов и дешевой бумаги.

Ударами клавиш разбуженные динамики кричали сонно и зло на один голос. Сообщили. Сделали замену. Тут же пришлось восстановить график. Ошибки не было.

Диспетчер сидел на скамеечке и смотрел в салатовую облупившуюся стену с трещиной, как в окно. Трещина ему казалась живым деревом. Сотрясая стену, проследовал скорый. К лицам людей возвращалась подвижность. Ночная дежурная, пристроившись с пудреницей в углу, возвращала своей коже потерянный цвет. Резковатыми движениями пальцев вмазывала в щеки и фиолетовые губы бордовую помаду. Кассирша сама расцеловала отставшего от поезда инженера, она пыталась одеть его в шубу и соглашалась шепотом идти куда-то и заниматься любовью, раз уж все тут в порядке.

— Я упал,— объяснил диспетчер.— Упал и, лежа, ее рассматриваю.— Говорил он счастливым шепотом.— Смотрю, непорядок. По одной ветке встречные идут... Упал я... Я шел...— Он поискал глазами в черноте открытой все еще двери.— Я шел, понимаешь... Приснилось мне...— Он махнул руками.— Приснилось...— Он смотрел, совсем не мигая, на светофор, и в глазах стояли два красных пульсирующих шарика.— Пойду!.. Вы простите меня... Счастье-то какое!... Приснилось.

Спустя час все же нашли ошибку. Перевернутая шестерка, обратившись девяткой, вела поезда в лоб. Ошибку устранили легко, никого на сей раз не посвящая.

Выворачиваясь телом из-под настырного инженера-нефтяника, кассирша все пыталась рассказать ему про своего мужа, описать лицо мужа, бороду, глаза, но отставший от поезда человек знать чужого лица не хотел и был упрям. В узкой кассе кроме двух тел помещались еще билетно-денежный аппарат и вешалка. Когда нефтяник удовлетворил свою страсть и полуголый сел рядом с женщиной, он одним движением стянул на себя с этой вешалки шубу и тонкое черное пальтишко, сразу накрылся и сказал:

— А не проснулся бы, расстреляли бы, да?

— Кого расстреляли? — испуганно спросила кассирша.

— Кого? Его, этого дурака, точно говорю, расстреляли бы. Слушай, а звать-то тебя как?.. Слушай,— он поморщился.— Слушай, а самогоночкой разжиться можно здесь?

Приплясывала луна в черных зеркалах нефтяных озер, а вдоль железки по другую сторону от горячего ручья под сильным давлением в трубах шла тоже нефть. Ей в трубах было тесно, и она гудела.

Диспетчер сидел на скамеечке, он помнил, что давно обещал уйти и не мешать. Он слушал теперь это гудение, и в тон нефти в его венах так же отзывалась эхом, гудела кровь. Он привыкал: все исправлено, все хорошо, никакой беды нет, но понимание его было двойственно. Половина его сердца радовалась, но вторая половина, как отрезанная нога у калеки, продолжала дергаться и болеть. Два часа он сидел молча и неподвижно, потом сказал:

— Линию вообще перекрыть надо.

Никто ему не ответил, потому что никто его уже не слышал. Он стал немного задыхаться от волнения, и дерево-трещина закачалось перед глазами, затрещало голыми черными ветками. От недостатка воздуха в комнатке перед глазами диспетчера потемнело и почудилось, что не стена рядом, а льющийся поток, черный и густой, вышедшая из берега нефть, вставшая на дыбы.

Диспетчер вышел на улицу и стал глотками поедать холодный густой воздух октября. Он задирал голову, выламывая шею. В эту минуту в небесной чаше было много сияющих микроскопических солнц. Второй раз в своей жизни диспетчер смотрел исключительно в небо, не отрываясь, он искал в небе среди солнц опасность и понимал это. В первый раз он смотрел в небо, когда влюбился и уехал из родного города сюда, на север, на родину невесты. Он обнимал жену, боялся коснуться взглядом красивого лица, просто без отрыва подсчитывал звезды, сбивался со счета, искал ту, на которой остановился, потом, зажмурившись, кидался в жаркий поцелуй, схлестывая свой распахнутый полушубок вокруг ее черного пальтишка.

Звезда покатилась сильная, как крутящаяся люстра из детского воспоминания. И, увеличиваясь, маленькое солнце полетело вниз, прямо в глаза, оно не потухло до самой земли.

Глава третья, в которой диспетчеру снится сон

Диспетчеру показалось, что он отхлебнул нефти, и чернота ощутимо заполнила тело до самой шеи, сделала его вязким и малоподвижным. Повернувшись, он нажал от себя дверную холодную ручку и опять вошел в желтое тепло диспетчерской и заорал тихо, потеряв от ужаса голос:

— Остановите! — На него смотрели сонные глаза без понимания.— Закройте движение! Остановите! Я видел!..

— Кого ты видел? — спросили сонные глаза.

— Я видел сам... Остановите... У меня дети!..

— Холодно здесь,— сказал бордовый рот, находящийся почему-то прямо под глазами.— Иди, иди домой... Иди, отогрейся... Проспись!..

— Правда, пойду,— тихо сказал диспетчер.— Извините меня, что побеспокоил, пойду я... Извините.— Он стоял опять на пороге, но вдруг, повернувшись, добавил еще два слова, два слова, явившихся ниоткуда, два слова, раньше не существовавших:— Дети погибли.— И затворил осторожно за собой дверь.

Кассирша проснулась в поту, удивилась, во-первых, тому, что заснула на работе, а во-вторых,

повертев головой, она вспомнила минувший час, не нашла инженера-нефтяника и разозлилась. Еще сонная, она в пустой кассе крутила головой и натягивала на тощие ноги шерстяные чулки.

«Какие дети? — просыпаясь окончательно, спросила она у себя.— Какие же дети, откуда я, дура, взяла? Если дети погибли...»

Ключом она открыла кассу, взялась пересчитывать, мусолить разноцветные купюры, пересыпать медяки и серебро.

«Если звездочка упала, это значит кто-то умер, отлетевшая душа»,— через пять минут напевала она.

Возвращаясь домой, диспетчер снова встал на мостике. Небо над ним потеряло половину своих звезд, замаслилось и стало нефтяной огромной лужей, оно потекло в больные сухие глаза. Лужа эта готова была в любую из происходящих секунд с треском разорваться широким фейерверком. Стоя неподвижно, в третий раз глядя в небо, диспетчер на холоде постепенно деревенел.

Неожиданно вода под мостиком опустилась. Горячая струйка — маленький ручеек пробил себе отдельное русло, оторвавшись от основного потока. Он провалился вниз под вечную мерзлоту, прорубаясь сквозь рыхлость братской могилы. От узко направленного тепла почва чуть сдвинулась, и один из осколков монумента, острый большой камень, со вздохом глубже вошел в тело земли, в тот же момент шевельнулась в правом легком замершего на мостике диспетчера маленькая железка — кусочек свинца, осколок мины. Осколок этот поселился в его груди сорок лет назад. По мере своего продвижения вниз горячий подземный ручеек остыл, он остановился и стал замерзать с тонкого острого конца. От боли в груди плоть диспетчера стала горячее и выплеснулась с нефтью и кровью самогонка длинной блевотиной в горячую реку.

Битыми сапогами запутываясь в фонарной паутине, он быстро зашагал по пустырю, потом сквозь поселок и долго стоял без всякого смысла под фонарем и снизу смотрел на него. Наконец оторвался от белого пустого света и, распахнув ударом сильного кулака незапертую на ночь дверь, вернулся домой к детям и жене.

Оставалась той же цветная схема движения поездов, она гнездилась в мозгу диспетчера, она лежала разноцветными большими бумагами на столах под яркими лампами, и огромная, скрещением рельсовых путей, под луной почти черно-белая тяжело протянулась по земле между горячим ключом и черной трубой нефтепровода на многие сотни километров. Двигались поезда. Под чудовищным давлением туго шла газированная пропаном нефть.

Инженер-нефтяник, выбравшись из кассы, пошел в ночь. Он не думал о дороге и поэтому забрался далеко в тайгу. Зацепился где-то за ветки и потерял шубу. Она осталась висеть среди хвои, а он лег и заснул, сунув под голову шапку. Он скалился во сне, комкал, не просыпаясь, в руке несколько сотенных купюр, а к следующему полудню, так же не просыпаясь, умер от холода, не испытав при этом никакого сильного чувства.

Кассирша ходила по станции, вернулась назад к себе, села у кассы. Она, подобно инженеру, не имела никаких сильных чувств, но обнаружила недостачу. Она посидела неподвижно, лениво подумала о разном бессмысленном, потом нашла под скамьей хорошую веревку, сделала петлю, сходила в диспетчерскую за табуреткой, зачем-то сняла кофточку, опять надела, застегнула все до последней пуговицы, разулась, влезла на табуретку, привязала конец веревки к торчащей из стены металлической балке, надела, спокойная, петлю себе на шею, вспомнила лицо мужа, по-детски зажмурилась и отпихнула табуретку, своими маленькими костлявыми ногами, затянутыми в дешевые шерстяные чулки старухи.

Бордовый рот во сне открылся, и из него выпало слово:

— Дети.

Пока комнату проветривали, в открытое окно доносились громкие пьяные вопли, рожденные самогонкой в школьных классах, потом окно закрыли, воплей не стало. Диспетчера устроили одного, подсунули под него лишнюю перинку. Жена взяла на руки и унесла в другую комнату, к себе в постель больного ребенка, чтобы тот случайным криком не разбудил отца. Пока она ходила, диспетчер не шевельнулся, так и лежал неподвижно, как мертвый. Женщина осторожно стянула с него сапоги один за другим. Из брошенного сапога на коврик с потертыми синими рыбами пролилась тепловатая вода.

Рыбы почернели, в комнате погасили свет. Без сознания диспетчер бродил по колющей потрескивающей белизне, он слишком долго смотрел на фонарь. Он не испугался, но попытался вырваться, и от этого белизна вокруг скомкалась и отодвинулась далеко вверх в облако, съежилась под ногами в белую твердую гальку. Диспетчер удивился своему сну. Он повернулся сразу всем телом, затаив дыхание, и оказался стоящим лицом к сияющему огромному морю, песок

чуть обжигал подошвы босых ног. Стеклянная волна набегала объемом на песок и впитывалась в него с шипением. Воздух стоял у лица, тугой и настоящий. По привычке обеими руками диспетчер попытался оттолкнуть от себя этот мир. (Противно кричали чайки.) Мир от этого сделался только реальнее и ярче. Диспетчер стоял у моря, сознавая при том, что спит. Никогда в жизни своей он не ездил к морю, поэтому перед тем, как раздеться, сбросить бесцветную мятую одежду на яркий песок, он еще беспомощно озирался, колебался в каждом своем движении. Наконец он медленно вошел в воду. Не умея совсем плавать, диспетчер смотрел на солнце, не отрываясь, заламывая шею, как незадолго до того смотрел на фонарь в поселке, и вдруг поплыл. В теле его образовалось новое неожиданное умение. Он опустил руки и грудь вниз, опустил лицо в теплую соль. Ноги его испуганно дернулись, отрываясь от твердого дна. Сразу оказалось глубоко, и никакого страха от глубины. Сквозь невозможно толстое, но совершенно прозрачное стекло воды, лежа на высоте нескольких метров, диспетчер видел мелких рыб, видел, как колышутся медленно водоросли. По дну перебегали между камней красные и зеленые рачки. Уже не боясь задохнуться, диспетчер нырнул, оттолкнулся ногами и пальцы его прикоснулись ко дну. Мелькнул слева гибкий силуэт, и, развернувшись, он ухватил обеими руками скользкую большую рыбину. Рыба смотрела круглым искусственным глазом. Сразу отпустил и поплыл под водой за нею. Под водою дышалось так же, как и на сильном морозе, с легкостью и натугой. Он поворачивался и крутил бедрами в этом неимоверно огромном стекле, как десятилетний мальчик, делая лишнюю мышечную работу. От этой работы кровь в артериях насытилась кислородом и сильно толкнула осколок в легком. Свинец шевельнулся и причинил диспетчеру боль. Осколок не мешал наслаждаться, он мешал диспетчеру забыть все и заставлял помнить о себе.

Свинец больно шевельнулся в ткани легкого и резанул. В глазах чуть потемнело, человек висел неподвижный, прижимая растопыренные пальцы к груди, толчками двинулось, снизу расширяясь, ребристое морское дно, он не испугался, только подумал, что все-таки спит. По мере вырастания дна затылок человека оказался над поверхностью воды, и волосы быстро сушило солнце. Диспетчер догадался, что не дно растет под ним, а увеличивается он сам, его тело, и сразу получил десятки подтверждений. Разноцветные широкие водоросли показались легонькой рябью, рыбы вокруг мгновенно измельчали и полились между пальцами его брызгами. Тело диспетчера продолжало увеличиваться, не деформируясь, не раздуваясь, а сохраняя свои пропорции, оно сделалось гигантским и счастливым, колол только изнутри острым камушком минный осколок.

Диспетчер хотел уже повернуться и встать на ноги, когда все опять переменилось. Он увидел, что хоть и продолжает увеличиваться в размерах, но теперь вместе и одновременно с ним увеличивается и вода вокруг. Зеленоватая жидкая линза, в которую он был погружен, разрослась в миллиарды раз, так же как и человеческое тело. Через несколько собственных минут (на удивление легко оказалось принять ему эту мысль) тело обняло своей величиной всю планету, всю солнечную систему и чуть позже загородило половину галактики. Человек видел сквозь воду маленькие голубые соринки — мириады кружащихся живых миров. Он поймал одну яркую живую звездочку пальцами и обжегся. Мозг диспетчера, недавно еще вялый, умирающий от конкретности, еще раз ожил и воспламенился. Человек остро чувствовал соленую воду кожей, себя, невероятно огромного, повисшего в космосе, сильного и почти молодого. Добавляя в сознание радости, осколок немецкой мины сдвинулся от этой силы и пополз внутри тела. Несколько мгновений спустя кусочек свинца, так же, как и сам человек, увеличенный в миллиарды раз, изнутри прорвал кожу и полетел в сторону, выстреленный из полнокровной вены фонтаном, как из ружья пуля.

С негромким свистом осколок мины удалялся от диспетчера, и боль по мере исчезновения этого звука совсем утихала.

Огромный голый человек висел в вакууме среди миниатюрных звезд и задыхался от счастья. Зеленая линза лопнула...

На вате одеяла запекалась быстро багровая капля. Диспетчер испуганным движением ощупал свою грудь, посмотрел, пахнуло из-под откинутого толстого полога потом.

— Ты поранился? — спросила жена.

После яркого света он почти не видел. Потом различил с трудом лицо жены. Она притрагивалась к его голове, и руки у нее почему-то были горячими и мокрыми. Прошел далеко по воздуху самолет. Жена положила на лоб диспетчеру платок, смоченный водой.

— Ты что? Ты зачем это? — шепотом спросил диспетчер и сам не понял, что спросил.

Красная пожарная машина стояла возле дома, пожарники разматывали весело шланги. Машина на весь район была одна, и работали они как следует. Медленно освещалась изнутри по-

дожженная пьяными школа. Шланги фыркнули и ударили одновременно в распахнувшееся навстречу пене окно.

— Приснилось что-то? — спросила жена.— Страшное?

— Я не спал... Не приснилось... Не знаю... Страшное...

Начальник АЭС вывалился в разбитое окно. Было загоревшаяся его одежда сразу потухла и оказалась мокрой. В касках пожарников отражался фонарь. Директор поднимал голову от земли, не в силах поднять все тело и достаточно членораздельно одно за другим выговаривал матерные слова. Пожарники в ответ молчали, только улыбались.

Осторожно пальцами диспетчер потрогал то место, и жесткие подушечки пальцев наткнулись на небольшую рваную ранку. Ранка почти не болела. Он лежал на спине, и ему было слышно сквозь закрытое окно, как отъехала, сделав свое дело, пожарная машина. Кровь запеклась и больше не шла. Нарочно всею грудью диспетчер вдохнул воздух, при таком вдохе вот уже сорок лет он чувствовал зажившийся в теле свинец. Осколок при дыхании колол легкое. Укола не получилось, осколка в теле не было.

— А я вставал во сне, ходил? — с надеждой в голосе спросил диспетчер.

Он поднялся, прошлепал по полу, порылся в кухонном шкафчике, нашел и налепил на пугающую ранку кусочек бактерицидного пластыря.

До самого утра, разбудив всех своих детей, они с женой искали по дому, отодвигая мебель и перетряхивая перины, маленький кусочек свинца.

В миллиарды раз увеличенный в своем объеме и массе, кусок свинца летел сквозь космический холод к своему хозяину. Сильно уменьшившись от скорости, осколок немецкой мины все так же оставался огромен.

Ударившись об атмосферу планеты, он горел, терял в скорости и весе, он таял. Воздух железными скребками снимал с него слой за слоем. Раскаленный осколок выбрал направление. Он чувствовал своего хозяина, и ему хватило сил долететь до земли.

Глава четвертая, в которой две женщины бегут навстречу друг другу

То, что в темном купе пусто, полки откинуты, коричневая штора скомкана криво над стеклом, Галина увидела не сразу.

На верхней полке свернулась калачиком светловолосая женщина, она подтягивала во сне толстый плед и упиралась лицом в казенную подушку.

Никакой женщины не оказалось, так легли тени из окна. Еще порожний поезд встал под посадку, распахивая двери. Выскакивали проводники. На льду перрона скользили лапами по асфальту две некрупные дворняжки, сцепившиеся в замке, рыжая и черная. Проводники обступили собак. Галина включила свет и задвинула дверь в купе. В зеркале двери она увидела наконец себя. Волосы отросли, она отвыкла от них и настойчиво вглядывалась в это опять обрамленное лицо, не принимая его. Обветренная кожа зека за несколько дней свободы размякла и теперь, пропитанная кремом, выдувалась навстречу из зеркала лоснящимся пузырем. Пузырь отвратительно улыбался чудом сохранившимися зубами, похожими на край шахматной доски. Захотелось плюнуть, ударить кулаком блестящее стекло, но так же, как и лицо, она размякла вся, распустились нервы, и захотелось несильно, только мазнула деревянной ладонью по прохладной и гладкой собственной щеке.

Ей стало неловко, сбоку с верхней полки, она ясно ощутила, смотрят чьи-то чужие безразличные глаза, было какое-то движение. Она обернулась — никого.

Поезд стоял порожний под посадку, ржали на перроне, сомкнувшись в теплый кружок, проводники, а навстречу ему уже несся другой, набитый людьми поезд. Когда собаки — рыжая и черная — наконец расцепились и разбежались, между поездами было еще двести километров.

Молодая учительница, лежа не верхней полке, куталась в собственный плед. В купе никого, дверь заперта. Задыхаясь от собственных мыслей, Анна упиралась лицом в подушку. Мягкий перезвон колес усыплял, она не хотела заснуть. Ощутив движение воздуха, она присела на своей верхней полке, повернулась. Никого. Только неприятный чужой запах на мгновение. И шевельнулось в зеркале двери собственное отражение, отражение зажженного ночника. Она не хотела ничего говорить, но слова выдавливались сквозь зубы сами, как отдельные. Не впервые она обращалась сама к себе на «вы».

— Да у вас уже галлюцинации, Анна Илларионовна, вам мерещится. Дура, сама с собой разговариваешь.— Маленькая жесткая подушка, мокрая от слюны, играла ее руками, как

непослушное упругое животное.— Анна бросилась лицом в ладони, ударила мокрой, натянутой на пятерню наволочкой себя по лицу и потеряла сознание в моментально наступившем полусне, подобно диспетчеру уравняв пульс свой с пульсом несущегося состава.

В эти минуты другой поезд наконец с лязгом отчалил, по перрону прошла черная облезлая сука. Галина опустила штору. Ощущение другого человека, находящегося здесь в купе, вместе с нарастающим гулом поезда прошло. Твердо отделяя внешнее впечатление от своего внутреннего мира, Галина поставила перед собой на пустую плоскую полку красный краденый чемодан. Хотела распечатать его, но не стала, просто потерла ладонью сухие мягкие веки.

Не заметив краткого сна (сон мелькнул перед ней, как фонарь за стеклом), Анна ощутила боль в лице от удара. Устало она осмотрелась в купе, спустилась со своей верхней полки, влезла ногами в сапоги. Воздух в купе был густой, но холодный. Подперев голову рукой, она села у стола.

— Значит, бежим,— сказала она себе.— Бежала от них... Я молодец... А куда я бегу?

Что-то новое появилось в молодой учительнице, не имеющей теперь ни работы, ни постоянной прописки, а имеющей только паспорт гражданина Советского Союза, но она не могла сосредоточиться и понять это новое, хотя имела привычку обстоятельно разбираться в себе и в мире, во всех своих чувствах. Поезд шел ровно, но его раскачивало. Коричневая штора на окне рябила. Анна заставила себя вспомнить и легко вызвала одну за другой цветные картинки-иллюстрации предыдущего поражения. В теплой детской руке пластмассовый белый ферзь с теплой короной — третий разряд по шахматам в семь лет, мокрая черная доска, крошащийся мел, лакированная кафедра — экзамены в педагогический, быстрый вензель собственной подписи — распределение на Север. Она играла в шахматы, иногда белыми, иногда черными, то есть шла либо к победе, либо к ничьей. Идиотский булыжник свалился на доску, смешав строгую партию, рассыпав аккуратные деревянные фигурки.

Большие светящиеся стены квадратных классов, школа состояла из двух частей: угрюмые казематы начала века заключили себя, как музейный экспонат в огромный сияющий комплекс из стекла и бетона. Всюду глаза детей. То что это вовсе не дети (она еще какое-то время пыталась называть их подростками), Анна поняла через неделю после начала занятий.

Небольшая, но собственная квартирка. Прописка. Молодой специалист. Четыре восьмиклассницы поймали молодую учительницу в коридоре во время уроков. Ее избили мокрыми полотенцами в туалете, ткнув лицом в белую кафельную стену и заломив руки назад. На теле ни одного синяка, а ощущение, что переломаны кости.

В памяти осталось лицо директора школы: «Вас?! Вас поколотили?— он был как-будто доволен, он улыбался.— Проверим.— И спустя час в том же кабинете, где она не могла от боли оторваться от мягкого кресла.— Ну что ж вы, миленькая, Анна Илларионовна, девочки были на уроке физики. Извините,— он разводил руками.— Тут уж абсолютное алиби, они не отлучались».

— Убивать... убивать... убивать их надо!— сами по себе щелкали ее зубы, когда, сидя в пустом купе, она картинку за картинкой видела свое поражение, ход за ходом, из человека в ничто. На минуту опять возникло какое-то дополнительное ощущение, и опять Анна не смогла его поймать, хотя на этот раз и отметила.

Она бежала в первых числах октября, проработав только месяц. Партия вышла короткой. Уже выписавшись и купив билет, не смогла открыть дверь собственной квартиры. В замочную скважину насовали сломанных спичек, а ручку двери перемазали жидким калом.

От этого воспоминания ее передернуло. Пытаясь забыть все и успокоиться, она повернулась к зеркалу и смотрела на себя.

Купе, выкрашенное зеленым и коричневым, с уже откинутыми полками тоже отражалось в зеркале, но было статичным — четыре объемные линии на зеленом фоне. Неприятный красный чемодан, другого не нашлось. Всего одну ночь провела Галина в своем городе. Никому она здесь была не нужна. Руки пожимали, здоровались знакомые голоса из прошлого. У военного госпиталя, где до пожара она работала, вырос в сторону, уничтожая цветник, бетонный новый корпус. За время ее отсутствия появился серый квадратный кинотеатр — сотни тонн свежего бетона. Два мирных бункера. «Бункер здоровья» и «бункер искусства» — так она окрестила новшества. Она уехала не от стыда, можно было устроиться. Бежала в одни сутки от незамечаемого ею раньше однообразия. Очень хотелось переодеться и избавиться от холодного, знакомого воздуха вокруг. Косметики в продаже никакой, у залетных цыган купила фальшивую помаду, карандаш для бровей, крем. Меняя лицо,

накладывала огуречную кожуру, картофельную кожуру, постаралась съесть в столовой как можно больше. Никакого платья купить тоже не вышло, какой тут ассортимент? Черная блузка, черная юбка, низенькие черные сапоги... Достался темный японский батник, в первый раз за столько лет дралась в очереди, но без удовольствия и купила непонятно зачем бальные туфельки, так они ей понравились, остроносые на шпильке, шага не пройдешь. Красный, тоже японский, чемодан просто украла у знакомых, хватятся — обозлятся!

За окном промелькнул острый ледяной край перрона, полетели толчками огоньки города, но вскоре иссякли и бились в малопрозрачное стекло редкие далекие фонари. Старенькие железные стенки поскрипывали, обещая на ходу развалиться. Минут через двадцать искры фонарей растворились, стекло стало гладким черным и неприятным.

Галина разделась и, прячась от холода, забралась на левую верхнюю полку. Воспользовавшись своим одиночеством, она накрылась сразу четырьмя одеялами. Легла на левый бок, вдавила ухо в подушку. Она услышала звонкие прикосновения колес к рельсовому пути и захотела заснуть, но сна не получилось, только следовали обморок за обмороком ничего не дающие телу и голове болезненные провалы. Измучившись подобной прерывностью, Галина спустилась с полки и вынула из чемодана колбасу. Она развернула упругий батон и на коричневой бумаге стала записывать в беспорядке все, что приходило в голову. Она попробовала не отвлекаться. В черном стекле мелькнуло пятно белесое и размытое, но обернулась Галина почему-то к зеркалу. Ужас, как состояние, не подтвержденное ни одной мыслью, возник сразу и полно. Она побоялась посмотреть на окно, а посмотрела на дверное зеркало, в котором окно отражалось. Легонькие по стеклу, как бы за его радужной гранью, бежали друг другу навстречу две пунктирные зеленые линии. Галина тряхнула головой, линий не стало.

«Спать,— решила она.— Теперь спать». Ей удалось, ломая пальцы, открыть окно в тамбуре, напротив туалетной двери. «Сойти! Сойти на первой же станции»,— думала она, выбрасывая во мрак окурки один за другим, пока не кончилась пачка. Но холод легко поборол ужас, и она вернулась в купе, залезла на свою верхнюю полку, уперла лицо в подушку, но под одеялами руки отогрелись, и она опять пошла к своему открытому окну. Спешащее назад лесное пространство смешало мраком в водоворот. Вибрация ускорения и лязг поезда взбесили ее. Курить было нечего. Галина хотела подставить лицо воздушному потоку, выставить голову наружу, но не успела. Окно, как на пружине с часовым механизмом, поехало вверх и щелчком закрылось.

Очень долго она дергала будто прибитую деревянную раму, пытаясь вырвать еще хоть одну струю воздуха. Она чувствовала, как воздух со свистом омывает снаружи железо несущихся спальных вагонов, но внутри здесь в коридорчике, да и в купе было душно. Ноги от духоты замерзли и заныли. Она била в ледяное, запертое теперь стекло, лупила изо всей силы в мягкую черноту проносящейся тайги. На стекле от ударов оставались неровные вмятины и отпечатки пальцев. Ей хотелось расцарапать, по-женски визжа, разорвать ногтями бархатное это полотно, проломить тонкую крепкую преграду, возникшую между неярким и густым светом вагонного ночника и всем остальным несущимся миром. Пустить сюда, в вагон, хвойный запах привычной неволи. Можно было ударить пожарным молотком, но в кармане пальто осторожно сложенная лежала «справка об освобождении», и забыть о сложенной вчетверо дорогой бумажке не получилось. Убегая от холода, Галина прямо руками ела в своем купе на дорогу купленную колбасу, разрывала батон в ожесточении и проглатывала, не разжевав, потом долго вытирала руки остатками исписанной бумаги. Стоя опять в тамбуре, она смотрела, как поблескивают отпечатки собственных папиллярны линий, скрещиваясь с рисунком мороза на стекле.

Глава пятая, в которой две женщины встречаются в тамбуре

Тупым ногтем она долго выскребала в стекле дырочку для обзора. Вышла небольшая полынья. Галине хотелось курить, но настенная железная пепельница, хоть и воняла смятыми сигаретами, не привлекала. Так же, как и пепельницу, она проигнорировала негромкий неуверенный голос.

— Вам нужна сигаретка, могу пожертвовать.

«Нужны мне твои жертвы!— не видя человека, стоящего в тамбуре, решила она.— Отвяжись, дура!»

Спичкой и ногтями она разрисовывала, уничтожала целыми пластами быстро нарастающую на стекло накипь. Сигареткой Галина разжилась в соседнем тамбуре у молодого, с иголочки,

майора. Тот угостил из твердой столичной пачки, не глядя. Звездочки на погонах были матовые в полутьме. Галина хотела заговорить с майором, но не стала, вернулась к себе к исчерченному окошку. Стекло было непрозрачным и белым, в шубе. Она докурила сигарету, но не ушла, осталась стоять возле окна.

— А вы зря так, здесь во всем вагоне больше ни одного человека нет, только вы да я.

Галина обернулась. Женщина эта была большого роста. Она не протягивала пачку. В тонких, будто нарисованных в темноте пальцах дрожала только одна длинная сигарета.

— Я сама не курю,— объяснила она, но очень люблю, когда другие курят. Я видела, вы курили.

— Да, я курила. А в каком вы купе?

Вагон на скорости сильно качнуло, и Галина упала спиной на железную стенку тамбура. Сквозь ткань она худыми лопатками сразу почувствовала весь экспресс, его силу, скорость и массу.

Два поезда шли навстречу друг другу. Теперь они не могли столкнуться. Перевернутая цифра встала на место. Поезда должны были в одной точке в течение нескольких гремящих секунд проскочить мимо друг друга, промелькнуть окнами в окна, просигналить двумя гудками.

Молодая учительница смотрела в изуродованное ветром, блестящее от крема лицо зека. Ее тоже отбросило к стене. Молча женщины стояли в железном пенале тамбура друг против друга.

— Закурите?— спросила Анна.

— Не буду,— отозвалась Галина.

Опять вагон сильно накренился, вероятно, был поворот

Массивный буфет отодвигали втроем. Маленький Мишка только бегал вокруг и плакал. Старший сын диспетчера — двадцатилетний идиот,— разбуженный в середине ночи, морщил сильно покатый маленький лобик. Одетый в широкие трусы и футболку с олимпийской символикой, он мерз в тепле квартиры после жара своей ватной постели, матерился сонно вполголоса, но ослушаться отца не смел.

— А может, он в тебе, внутри сидит?— настаивала жена.— Ты подыши, подыши еще.

— Правда, батя, может, он в тебе?— промычал придурок.

— Грудью я, грудью дышу!.. Все время дышу сильно,— взбесился их сонной глупости диспетчер.— Нету! Нету в теле!

— А где же он, если не в тебе? Скажи, что он в тебе, скажи, батя! Ты повернулся во сне и порезался, мало ли чем порезаться можно, пусти спать, батя, спать хочу!..

Осколок немецкой мины, огромный кусок свинца с ревом горел в атмосфере. Воздушные потоки соскабливали и соскабливали стальными лезвиями, слой за слоем его раскаленную поверхность, и свинец терял ощутимо в массе. Полужидкий свинец не имел сознания, но он имел направление — стремление вернуться в хозяйское человеческое тело, встать на место там, в легком, откуда был выброшен недавно тугой струей крови.

Дверь переходного буфера со скрежетом растворилась, вошел майор. Увидев опять эти звезды, Галина не смогла сдержать улыбку.

Майор заметил вместо одной женщины двух, смутился и, ни слова не сказав, ушел обратно, только кинул в пепельницу дымящуюся сигарету. Весело и зло Галина щелкнула в металлический пол каблучками своих безумных туфелек.

— Дайте мне вашу сигарету!— она протянула руку и отдернула. Пальцы легко прошли сквозь протянутый предмет. Сигареты не было, Галина стояла в тамбуре одна и смотрела в выскобленный в белом наросте глазок на небо. Ей удалось различить даже маленькую красную звездочку.

Анна остолбенела от неожиданности.

«Все-таки галлюцинирую,— решила она.— Закурить? Нет, все равно не буду».

Она вернулась в пустое свое купе, без охоты поела и забралась на верхнюю полку.

«Интересно, а этот в погонах, субчик, он тоже — привидение?»

Она заснула.

Стервенея, диспетчер рылся в куче собственных одеял. Потом забрался под кровать, залез весь целиком. Под кроватью была пыль, и сытые на спину ему падали сверху клопы. Его жена, скрестив руки, стояла у стены и без эмоции разглядывала торчащие из-под кровати синие ноги диспетчера.

— Нашел!— глухим голосом крикнул он снизу, через минуту, отплевываясь, вылез. На худой ладони лежал маленький свинцовый паровозик, остаток потерянного несколько лет назад заграничного брелка. Диспетчер увидел его и заплакал сначала. Поставив стул

в середине комнаты, он долго сидел. Свет в квартире погасили, все разбрелись по постелям. Диспетчер поднялся, накинул прямо на белье полушубок и вышел босой на заплеванный лед общественного крыльца.

Директор АЭС, пытавшийся переползти площадь, был уже почти дома. Он спал, положив голову на нижнюю блестящую ступень, но диспетчера пьяный храп поджигателя не отвлек. Он посмотрел вдоль улицы: на изрыхленном гусеницами асфальте под белым фонарем лежала тень монумента, такая ясная тень, будто никто его не взрывал, будто стоит он целехонький на своем постаменте, подсвеченный двумя прожекторами сзади. Прогрохотал далеко поезд, диспетчер испугался смотреть на улицу и порылся глазами в черной небесной нефти. Напрягая слабые глаза, он нашел микроскопическую красную звездочку, стремящуюся вниз, и, распахнув двумя руками полушубок, встал навстречу выгибающемуся куполу неба, растворил для удара хилую грудь. Ногтями он отодрал кусок бактерицидного пластыря, кровь запеклась и ранка закрылась. Хорошо сознавая свое положение, но рожденный атеистом и воспитанный так, диспетчер, совсем не умея, молился:

— Бог, помоги этому осколку. Бог, помоги ему вернуться в мою грудь на место. Бог, я проносил его в себе сорок лет.

Глава шестая, в которой осколок пробивает трубу

От жара, от того, что он таял, быстро теряя в массе, от своего необычного перемещения в природе свинец под миллиардами скрещений космических лучей, мертвый кусок металла, обрел наконец на целые длинные минуты умирания собственный свой разум. В нем, расплавленном и нераспадающемся целом, шевельнулось раскаленное сознание.

Широченным подвижным ковром выстелилась внизу тайга. Разной формы нефтяные озерца отражали луну. Тайга сверху с определенной высоты в ночи похожа была на человеческие легкие, сильно побитые чахоткой. В короткий миг своей сознательной жизни осколок немецкой мины сделал выбор. Сложились атомные решетки внутри него в точную структуру. Когда, где ударить в тело земли? Искусственный разум определил: он недостаточно точен, чтобы поймать в прицел человеческую грудь, микроскопическое белое пятнышко, недостаточно наделен скоростью и зрением. Новорожденного не занимало поражение одного хилого полубезумного человека, в своей жизни он хотел совершить большее.

Позже в диверсии (труба нефтепровода по заключению экспертов оказалась пробита снаружи, рваные края пролома загнуты внутрь) обвинили предположительно троих: в лесу покончил с собой инженер-нефтяник, предполагалось, что он мог ударить камнем. На станции удавилась кассирша, трудно было предположить, что она отлучилась от своей работы на несколько часов, совершила преступление, вернулась и замела самоубийством следы, но предположили. А диспетчер просто босиком ушел из дома, и его, безумного, поймали спустя много часов уже среди утихающего огня катастрофы.

Два поезда шли навстречу друг другу на предельной почти скорости, два пассажирских состава. Один шел практически порожняком, на двадцать вагонов тридцать один пассажир, в основном военнослужащие. Другой поезд за исключением одного случайно не проданного вагона до отказа набит человеческими телами. Только в одном месте поезда сходились на минуту, пробегая мимо друг друга. Рожденный холодом звезд разум осколка сложил две цифры — семьсот двадцать и тридцать один,— механическая его логика требовала добавочных жертв, свинец хотел большого человеческого тела, ни один человек не обладал таким огромным телом, но цифра семьсот пятьдесят удовлетворила его.

Уже затормаживаясь в падении, осколок скорректировал себя, определил точку и стремился теперь только туда.

Директора АЭС никто не обвинил, он был слишком пьян, его не обвинили даже в поджоге школы.

Галина вышла в тамбур. Процарапанное в стекле оконце уже заросло и стало похоже на перевернутую цифру шесть или цифру девять.

В соседний тамбур вышел майор, вернулся назад в вагон, нажимом рук опустил окно напротив туалета, закурил.

В своем поезде Анна тоже вышла в свой тамбур, она ломала сигареты, бросала их в пепельницу и под ноги.

Оба экспресса наращивали скорость, стремясь к единственной точке, к пересечению. В печке за железной заслонкой гудел разведенный проводником огонь. Галина поддела

носком туфли кусочек антрацита, и радикально черная звездочка стукнула в железную стенку.

«На такой скорости вагон сгорает полностью за семь минут»,— почему-то подумала Галина. Желание соскочить с поезда теперь на ходу укрепилось в ней, подавив всякую логику. Мало осмысливая происходящее, она пошла в купе, взяла чемодан, заглянула к проводнику, проводник крепко спал и во сне храпел: в расстегнутом черном вороте перекатывался кадык. Снять нужный ключ с гвоздя не составило труда.

«Что я делаю? Зачем?» — спросила она себя, опускаясь на чемодан рядом с печкой в пространстве тамбура. Потолок пенала раскачивался.

Диспетчер запахнул полушубок, стоя на ледяных досках крыльца, на месте переступил босыми ногами. Потом, стараясь не смотреть в сторону монумента, не смотреть, как в черной небесной линзе вырастает красный кристалл, он перешагнул через тело спящего директора и побежал через город к опушке леса, к вырубке, но обернулся. Над горячим ключом стоял паутиной пар. Синих миров больше не было, они смещались в бегущую черноту.

Холод сделал ее тяжелой, болью застревая в суставах, мешая спать. Анна оделась, натянула на себя лишние тряпки, поверх пледа положила одеяла, все четыре, что были в купе. Сон окончательно потерялся. Забравшись под одеяло, она взяла книжку, строчки сходились и путались, отражались звоном колес в ее висках.

Светилось красным, свистело свинцовое яблоко, приближаясь к земле. Оно отражалось капелькой крови в сотнях непрозрачных нефтяных зеркал. Свободно лежащая в земляных выемках нефть смачно покрякивала, ожидая новой для себя, еще неизвестной жизни, а нефть, запертая в трубе, ощутив близкую свободу, гудела почти человеческим басовым голосом.

В моментальном отблеске, растянутом на минуту, черно-зеленая тайга замерла. Помятые человеком огромные легкие перестали двигаться, ожидая удара свинца.

Порожняк, купейные непроданные полки, и до отказа набитый людьми скорый (четыре вагона детей) мчались по исправленному расписанию навстречу друг другу. Сладко умирал во сне инженер-нефтяник. А диспетчер продирался сквозь тайгу навстречу еще не рожденному, но уже готовому удару.

От трения кровавое яблоко, порождая тени, истончилось до размеров вишни. Оно перестало существовать. На космической скорости осколок немецкой мины, утерянный в глубинах Вселенной нерадивым диспетчером, как снайперская прицельная пуля, ударил в нефтяную трубу. Поезда были друг от друга и от места удара еще в двадцати минутах пути.

Майор курил, в окно выплевывая колечками дым. Галина сидела на чемодане в тамбуре.

Анна спала. Спал инженер-нефтяник. Спала женщина — дежурный диспетчер, раскрыв во сне бордовый рот. Висел, не обнаруженный еще в запертом помещении кассы труп кассирши. Ноги в непрозрачных чулках болтались в двадцати сантиметрах от пола.

Нефть зашипела и кинулась в образовавшуюся брешь. Как змеи, в облаке газа она расползалась во все стороны, расплылась озером. Над озером быстро скапливался в черноте, в остатке луны легкий зеленый туман. Диспетчер первым почувствовал запах.

«Хватит одной спички»,— определил он.— Беда, не успею я! Дырочка небольшая, заткнуть ее, заложить надо...»

Откуда он знал про дырку в нефтепроводе, в эту минуту диспетчер понимать не хотел. Напролом он бежал сквозь тайгу и, наверное, кричал.

— Меня, меня надо!— упрашивал он.— Меня!..— Полушубок распахивался, и холодом обдавало бегущее тело. Диспетчер хотел удара, удара в грудь, как спасения, пусть в легкое вонзится, пусть в сердце. Голая мертвая ветка попала диспетчеру в глаз. Он увидел вспышку, ощутил боль. Он остановился, сломал ветку и искрошил ее в пальцах. Вторым, живым глазом он смотрел на луну, от боли задумавшись и успокоившись.

Потеря глаза примирила диспетчера с происходящим. Никакого ветра — тишь, и вдруг сильный порыв. Второе дуновение, напротив, в затылок, когда первое было в лицо. Огромные черно-зеленые легкие шевельнулись и расправились, заворачивая воздух вокруг горячей реки, вокруг железки, вокруг нефтяной пробитой трубы, разгребая и сбивая в кучу для взрыва зеленый густой туман.

Сон Анны запутался в шахматной партии. Учительница злилась, не просыпаясь, искала решение, когда все со скрипом сдвинулось, фигуры черные и белые перемешались от удара и посыпались с доски.

Майор стоял у открытого окна. Необычный сильный запах обеспокоил его. «Нужно

сообщить бригадиру поезда»,— отметил майор. Он щелчком отправил недокуренную сигарету в промежуток между двух деревянных ставень.

Деревянные шахматы полетели вниз, и сильно закололо в боку, а левую ее руку будто сунули в кипяток. Анна проснулась и попыталась вырваться из скрежета переворачивающегося вагона, из огня обратно в шахматный упорядоченный сон.

Когда поезда поравнялись, Галина спокойно открыла ключом дверь, распахнула ее. С этой стороны огня еще не было, поезд еще не заваливался. Она кинула впереди себя красный чемодан и с открытыми глазами прыгнула в черноту навстречу луне.

Зажженная сигарета, пролетев сантиметров двадцать, обратилась широкой желто-красной волной, разрослась и кинулась обратно в открытое окно, в лицо майора.

Кристаллическая атомная решетка, сложившаяся в разум, рассеялась в ничто. После удара черный гейзер бил на полтора метра вверх, нефть растекалась, жадная, она стремилась в тайгу, ни на мгновение не будучи при этом разумной. Маслянистые [illegible] потоки плыли во все стороны, а над ними разрасталось, вспухало облако зеленоватого смертного газа. В ничтожном свете луны, предчувствуя свой взрыв, изменение температуры и цвета, облако зеленело, подобно хвое, бесформенное и большое, накрывало острые лезвия рельс. Натыкаясь на деревья, газ обволакивал их и разливался потоками по тропинкам.

По этим тропам не пролезет и самый маленький автомобиль, если только трактор проломится, но зеленый газ легко вступил на них, выстилаясь узкими ковровыми дорожками по утоптанной промороженной октябрьской земле. Вверх зелень поднималась уже прозрачная и легкая, обрезая голоса ночных птиц. Диспетчер поймал чутким ухом внезапно оборвавшийся птичий счет и, еще не видя огня, все понял.

Галина прыгнула, и расстояние от двери до насыпи оказалось длинным. Она прыгнула с открытыми глазами, но, как во сне, увидела расписание поездов. В этот большой промежуток она изучила его. Привычная бумага под стеклом находилась прямо напротив двери проводника. Было слышно, как гудит в печке огонь и как храпит проводник. Палец перебегал с цифры на цифру. Палец остановился, со всей отчетливостью Галина Ильинична поняла, что просто не сможет увидеть мелькающие окошки встречного поезда Ретроспектива ощущения завершилась ударом, но бывшая военврач даже не потеряла сознания, вскочила, ухватила за ручку попавшийся под ноги чемодан и, ломая каблуки, кинулась под светом луны в лес, бежала, задыхаясь, пока не оглушило сзади. Пошла медленнее, спине стало жарко. Приостановилась, осознала взрыв и опять побежала. На диспетчера Галина налетела, не видя, ударилась телом о его тело, бросила чемодан.

— Смотри пока... Пока не надо,— сказал ей диспетчер, и они прижались друг к другу.

Из бордового раскрытого рта на пульт вытекала сонная слюна.

Анна увидела перевернувшийся потолок. Стена с негорящей лампочкой посередине медленно заваливалась, огонь был прямо под нею. Невыносимо болела рука, но двигалась. Только спустя несколько мгновений молодая учительница сообразила, что вагон лежит на боку и освещенное окно — это не окно купе, а окно коридора, заключенное в прямоугольник раскрывшейся от ударов двери. «Нужно выбираться»,— отчего-то лениво подумала она.

Майор действовал бессознательно, он просто преодолевал полосу искусственного заграждения. Движения военного были точны, тренированное тело почти не получило ожогов, выгорели только брови и ресницы, немного были обожжены руки. Все на рефлексах, он не смог бы ничего объяснить, человеческое сознание вернулось к нему только тогда, когда он стоял уже в дыму среди деревьев.

Не в состоянии ничего изменить Галина и диспетчер стояли неподвижно и смотрели.

Первый взрыв опрокинул оба поезда, но не все вагоны горели. Людей катастрофа застала во сне. Никакого крика: тишина, шипение, хлопок. Крутящийся в зеленых, взбесившихся от боли легких тайги тугой ветер писал огненные петли. Горящий газ отодвинулся от повалившихся поездов, сделал круг и, вернувшись, облизал снаружи ледяное железо составов. Он проник бело-желтый (теперь никакой зелени) внутрь, в окна и взялся весело пожирать людей.

«Стекло разбито,— отметила учительница.— Нужно выбраться в окно, спрыгнуть вниз и бежать».

Она подсчитывала, как ходы в проигранной уже партии (она играла черными) вероятность ничьей. Все передвижения предметов, движения мышц, с учетом попорченной уже руки, с учетом скорости и силы разрастающегося огня. И взялась за дело, рассматривая спокойно следующий ход.

Только четыре вагона остались стоять неопрокинутыми, все четыре вагона с детьми. Была минута, когда, открыв двери, можно было спрыгнуть и бежать. Во всех четырех вагонах спали. После удара в первом вагоне выбежали две толстые старшие пионер-вожатые и вместо того, чтобы открыть дверь, стали носиться по еще не загоревшемуся пространству коридора с визгом из конца в конец вагона. Безумные, они обуяли паникой спящих детей, многие так и не успели проснуться, успели только испытать сильный ужас.

Все четыре вагона загорелись одновременно. Завалившаяся часть поезда потянула за собой, и они тоже рухнули, освобождая раскаленные происходящим рельсы.

— Смотри пока,— повторил диспетчер в ухо Галине. И еще раз бело и сильно полыхнуло в тайге, все осветив до черточки.

Глава седьмая, в которой никто не остается в живых

Инженера-нефтяника нашли только следующим днем, прочесывая лес, и уже мертвого обвинили во всем. Нашли мертвеца без шубы, свернувшегося во сне в позу зародыша, наткнулись случайно — слабая видимость была и при ярком солнце везде горький дым. Погибших при крушении еще несколько недель опознавали, и вывозили на родину тела, а инженера, и не знавшего о катастрофе, привезли для вскрытия в городской морг, где положили голое твердое его тело, разрезав жилы, на спину прямо под тело кассирши, такое же голое и такое же твердое. Его лицом вверх, ее лицом вниз. При разрезании жил глаза у инженера приоткрылись. Ни тому, ни другому не закрыли глаза, не до того было. Глядя глаза в глаза изнасиловавшему ее и обокравшему кассу мужчине, кассирша не без удовольствия, чувствуя полную безнаказанность, подробно описывала лицо своего мужа, и на этот раз тот слушал. Ему — живому, заключенному в мертвую оболочку было скучно и потому любопытно, как же все-таки выглядит муж кассирши. В отличие от погибших в крушении ни инженер, ни кассирша не могли отвязаться от своих тел, и оставались в них до того момента, пока совместными усилиями не поняли свою вину, свою косвенную причастность к катастрофе, он как участник проекта нефтепровода, она как сотрудник железной дороги. Только неделю спустя, уже после вскрытия и составления протокола, природа отпустила и кассиршу, и инженера. Они сразу расстались, бросив свои мерзлые, еще не захороненные останки, и никогда больше не увиделись, потому что каждый из них оказался в другом месте. В часы же самой катастрофы, а она продолжалась мучительно долго, даже по нормальным законам человеческого времени, кассирша все еще висела в узком помещении кассы, а инженер-нефтяник хоть уже и собирался, но еще не умер, а спал в лесу сильно пьяный, подложив шапку под голову.

Давно здесь не было такой страшной одновременной смерти. И в свете катастрофы, загораживая жалкую луну, колыхалась по еловым веткам и обожженным лицам гигантская тень каменного человека, протянувшего руку вдоль всей железной дороги. А камни, оставшиеся от взрыва монумента, разогревались без причины, сами по себе и проваливались в могилы, проломив вечную мерзлоту.

Взрывы прекратились, но горело вокруг все, и горело сильно. Опять ощутив себя каменным и огромным, диспетчер шел по огню, поучая Галину, декларировал правила первой помощи. Та в ответ молчала, только задержалась на минуту и вытащила из красного ворованного чемодана все хлопчатобумажные тряпки, флакон с лосьоном, тюбик крема для рук и маленькую дорожную аптечку. Из попорченного глаза диспетчера лилась кровь. Непроизвольно он тер рукавами полушубка сильно опухшее лицо. Галина хотела сделать хотя бы тампон, но он не дал.

— Тебе я нужен?— удивленно спросил он.— Иди, если умеешь, лечи. Хватит тебе лечить,— и добавил:— На всю жизнь теперь хватит.

— Нужен,— буркнула Галина.— Руки ее были заняты выбранными вещами, и она освобождалась от новеньких с яркими ярлыками блузок, отдавая их на ходу, вкладывая в руки диспетчера.

Дым до боли ел уцелевший глаз, но он хорошо видел. А в мозгу диспетчера разноцветная схема движения пошатнулась и, оставаясь, завибрировала. В нее включались какие-то движения рук, человеческие лица, всплески огня.

Перепачкавшись в нефти, майор утирал масляными руками лицо и смотрел на белые вспышки, пока глаза не устали смотреть, тогда он повернулся спиной к катастрофе, лицом к лесу и сразу увидел бегущий факел. Какая-то женщина на ходу срывала с себя горящую одежду. Майор кинулся к ней. Обожжена оказалась только левая рука. Анна

избавляясь от губительного платья, задыхаясь от жара, чувствовала, как рука эта ей мешает. В шорохе и взрывах катастрофы она уловила близкое буханье мужских военных сапог и инстинктивно прикрыла здоровой ладонью грудь, хотя и повернулась с надеждой. Лицо ее, черное от копоти, заострившееся, перепугало майора более всех взрывов. В полуметре он остановился. В желтом свете он, не в силах удержаться, разглядывал, как из-под ладони, из-под сломанных ногтей выбивается белая женская плоть.

— Дурак!— сказала женщина.— Не смотри.

Майор вспомнил, что уже видел ее там, в вагоне. Он испуганно попятился, уперся спиной в какой-то ствол и нашел силы вернуться.

— Вы успокойтесь только,— попросил он, одновременно шаря по карманам в поисках сигарет и затаптывая сапогами тлеющее тряпье в землю. Вы, это, тихо.

— Да живая я,— огрызнулась девушка.— Разряд у меня по шахматам.

— А что, это понятно... разряд по шахматам... у вас.

Сигареты не находились, зато нашлись вымокшие в нефти спички.

Пробравшись между горящих вагонов, Галина и диспетчер пересекли все рельсовые пути и опять вошли в тайгу уже по другую сторону. Хватило сил не протянуть никому из обожженных ползущих и орущих людей руки. Хватило сил заглянуть в разбитые окна. Через минуту они наткнулись на майора и Анну.

— Так, значит,— протянула Галина.— Живенько, вы двое.— Она ткнула сперва в диспетчера, потом в майора.— Вытаскивать сюда живых!— А ты,— она взглянула на учительницу, еще не узнавая своего навязчивого купейного призрака.— Подготовить место! Возьми, оденься пока.— Она сунула Анне одну из блузок.— Нужно найти что-нибудь вроде топора, ельник нарубить. Если попадется хлопчатка, брать любую, любую аптечку.— Она махнула рукой.— Сказала, бегом, всех вытаскивать сюда!

— Там четыре вагона детей,— возразила Анна.

— Ну, значит детей в первую очередь сюда.— Галина старалась говорить жестко, без ваты в голосе.— Давайте, товарищ майор, вперед в атаку.

Полился дождь. Вода не гасила ничего. Но опять возникли птичьи голоса, и без того жидкую луну стерло совсем, и не стало ничего видно. Диспетчер нашел красный фонарь и притащил его, притащил одновременно двух немолодых женщин. Одна из женщин не шевелилась. Галина оторвалась от предыдущего раненого, послушала сердце этой женщины и приказала диспетчеру трупы больше сюда не носить, а этот конкретно оттащить куда-нибудь в сторону.

Фонарь оказался красным, но аккумулятор заряжен. Стекло Галина разбила своей черной туфлей, давно лишившейся каблука. Нашелся и топорик. Здоровой рукой Анна без всякой остановки и передышки срубала и носила ельник, укладывала на колючие лапы кричащих и отбивающихся раненых. Присоединились еще несколько уцелевших пассажиров. Два подростка и женщина. Они ехали вчетвером в купе, муж успел разбить стекло и выбросить их, а сам сгорел.

На мгновение Галина оторвалась от очередного раненого и вытерла пот. На нее из черноты вышел майор. Она удивилась, что майор пустой, потом разглядела, что на руках его маленький белый сверток — младенец. Майор пронес осиротевшего ребенка и осторожно положил отдельно на лапник, отчего-то малыш не плакал.

Шелест выбрасываемой нефти был ровен и почти неслышим, его заглушал рев огня, пожирающего поваленные вагоны. Достаточно было на миг приостановиться, как Галину охватил тупой страх, она увидела — нефтяное озеро, расширяясь, внешним своим краем уже лизнуло ельник, край лежанки.

— В город нужно, в город послать,— сказал кто-то, не она. И сразу стало понятно, что послали и уже давно, только пока никакого результата.

Диспетчер приволок обожженного мальчика лет семи, мальчик кричал, бился и вдруг, прямо на его руках умер. Диспетчер опустил труп, потом повернулся и встал на колени перед младенцем. Дождь переставал, небо медленно очищалось. По мере того как землю вокруг все более и более заливала нефть, проступали перед единственным его глазом, заблестели иные миры.

— Чего не орешь?— спросил диспетчер у младенца, высверливая маленькое тельце глазом.— Ну-ка крикни! Крикни, говорю!— он протянул испачканные руки к ребенку... Его оттащили. И диспетчер, опомнившись, взялся опять находить среди раскаленного взрывающегося железа, поваленных вагонов еще живых людей.

— Хватит ельника? — В темноте Анна смотрела на Галину. Она уже узнала ее.— Я пойду,

помогу носить.— Краем блузки она осторожно вытирала пот со своих щек.— А мы ведь знакомы, мы в одном вагоне ехали.

Галина ничего не ответила, Анна поняла, что не нужно больше ничего говорить и побежала на свет пожара, выставив вперед себя руки.

Четыре вагона с детьми сгорели нераспечатанными, целиком. Только в одном из разбитых окон торчала черным углем голова пионервожатой. Анна остановилась метров за пятнадцать от этих мертвых вагонов. В вагонах еще плавали и прыгали призраки света. Анна, не двигаясь, смотрела. За черными сетками разбитых стекол двигались человеческие силуэты — желтые тени моментально смывало будто. Она попробовала не кричать и прокусила губу. Одно из окон под ее взглядом лопнуло, из образовавшейся кривой и глубокой ямы вынырнула желтая острая голова призрака.

Все, происшедшее с учительницей за последние два месяца, опять превратилось в шахматную партию. Были огромные красные фигуры против огромных желтых фигур, на металлическом погнутом черно-сером поле.

Для диспетчера изменение шло долго, несколько часов, пока он таскал на себе людей. Для Анны оно произошло мгновенно.

«Я поставила двойку маленькому мальчику. Его выпорол отец. Я вызвала отца в школу. Отец мальчика — начальник станции — разволновался и перестроил движение поездов... В результате моего поступка поезд оказался точно в месте и времени взрыва нефтепровода. Сгорели все четыре вагона, маленькие мальчики и девочки. Выходит — детский мат в четыре хода. Эта женщина, она рвет свои блузки и перевязывает раненых. Она ехала не в том поезде, она ехала во встречном, это лишнее доказательство, что я не сошла с ума».

Остановив свои мысли, Анна быстро пошла к горящим вагонам. Преодолела жар, хотела вскочить внутрь, через разбитое окно. Круглая черная голова пионервожатой ударила по пальцам и, отвалившись, покатилась позади, по земле. В лицо плеснуло кипятком...

Очнулась, лежа на лапах лицом вверх. Перед глазами высились звезды. Опять была луна. Горел фонарь с разбитым стеклом. По хвое скакали бешеными зайцами отблески пожара.

«Нужно возвращаться в школу,— сказала себе Анна.— Я вернусь назад. Мы расставим фигуры и начнем все сначала» — сердце ее сдавила боль поражения.

Расползалось высоко, в сотнях километров над землей сверкающее облако взрыва. Байконур вздрогнул в ту минуту, когда метеор пробил тугую оболочку нефтяной трубы. Старт остался цел, но корабль — серебряную сигару, медленно только что выбирающуюся в сереющее от жара небо, разнесло в пыль. Наблюдающий в бинокль генерал видит, как летят и падают в огненном смерче миражи поездов. Но мираж над пустыней оказался непродолжителен, все погасло.

Военный вертолет с гулом кружил над пожаром. Следуя приказу, не в состоянии сделать ни одной фотографии из-за сильного дыма, экипаж заставлял железную послушную машину снижаться, сужая круги. Галина задрала голову, но вертолета не увидела.

— Сволочи!— крикнула она в пустоту, звезды мелькали сквозь дым.— Трактор!— она прикладывала рупором ладони ко рту.— Трактор нужен!

Диспетчер, ослепленный очередным небольшим взрывом, стоял во мраке. Он замер, но не от слепоты. Окончательно потеряв зрение, диспетчер вдруг увидел голубую огромную ширь — сверкающее море перед собой. Он будто стоял на глубине песчаной ямы и сверху скатывался волнами сухой горячий песок. Море находилось выше, за краем ямы. Для себя неожиданно диспетчер расправил плечи и опять, как во сне, начал увеличиваться в размерах. Те немногие живые люди, что наблюдали сквозь дым за происходящим, никогда уже не смогли забыть, как в свете горящих вагонов, человек, не двигаясь, увеличивался, становился огромным каменным монолитом, протягивая вперед руку вдоль железной дороги.

Море качнулось перед диспетчером. Единственный глаз частично прозрел, и он увидел все с высоты своего мгновенного невероятно роста. Шевельнуться он не мог, хоть и протягивал руку.

Пилот попытался поднять свою машину, обойти левее, но лопасти зацепились за исполинские пальцы, и военный вертолет рухнул в нефтяное озеро. Новый взрыв воспламенил новую нефть, и огонь охватил еловые лежанки. Галина бешено оборачивалась, спасти никого было уже нельзя. Не глядя, бывшая военврач ухватила первого ближайшего раненого и кинулась в сторону, где в черноте, в дыму было пусто и не было огня.

— Зачем ты меня спасаешь?— шепотом спросила Анна. Галина не ответила, только попыталась ускорить шаг.

Диспетчер обмяк, он перестал быть огромным и каменным, он упал на землю и лежал на ней ничком неподвижно, почти не обгорев, до того времени, как трактора проломили к месту аварии просеку и пришли наконец колонны спасательных машин.

Бордовый рот, расположенный, казалось, под самым носом, прижимая к динамику губы, кричал на всю станцию, на весь городок. В словах его не было ни смысла, ни информации, но заложенный в них животный ужас будил людей, поднимал на ноги, заставлял одеться и бежать на улицу. Единственная пожарная машина стояла порожняком, у нее кончился даже бензин. Пожарники в спецкостюмах и касках покуривали рядом. Директора АЭС наконец вташили в дом и уложили на кровать. Многие запомнили, что камни, осколки взорванного монумента светились в ту ночь, а горячий ручей сначала поднялся потом как-то сразу иссяк и превратился в тонкую теплую струйку. Через несколько дней он замерз.

По приказу сверху нефтепровод перекрыли, и фонтан перестал шуршать, распространяя черно-зеленую взрывчатую смерть.

В черноте залитой дымом тайги Галина опустилась на землю, прежде посадив к дереву живую поклажу. Теперь она узнала свою попутчицу. Выбирая место для себя (хотелось бы хотя бы на несколько минут заснуть), бывшая военврач воткнулась руками во что-то мягкое и теплое. Она никак не могла понять, что на ветках висит, распластавшись, огромная новенькая дорогая шуба. Приняв подарок, Галина завернула в шубу учительницу. Та уже ничего путного не говорила, только сквозь щелканье зубов долетали какие-то сложные сочетания математических ребусов.

Диспетчер лежал лицом в землю опять нормального, своего размера. В голове его дрожала, разваливаясь, знакомая цветная схема. Перед тем как распасться, она обратилась в другую, неизвестную схему — тоже паука. Он никогда не узнал, что это была карта московского метро. Он ничего не видел и ничего не говорил, только одна мысль противоречила исчезновению схемы: «Но почему же дети?» И когда схемы не стало, он получил такой же безмолвный ответ, чувствуя, как поднимается жар за его спиной в небо, к мирам над четырьмя страшными вагонами.

В пространстве, ранее занятом схемой, он увидел школьные классы, широкие школьные коридоры, помещение учительской комнаты. Он отчетливо увидел чье-то чужое будущее или прошлое. В невероятном движении взорванного своего разума он конструировал это будущее или это прошлое, созидал его. В течение часов он был целым городом на протяжении многих месяцев, всеми детьми города, всеми учителями. Его человеческий мозг превратился в живой подвижный мир. Диспетчер лежал лицом в землю — голубую, и по его ощущению соленую, как море во сне,— и вычерчивал с ужасом бесконечные варианты человеческих цветных схем во всех их возможных пересечениях и взрывах.

Второй вертолет, поднявшись с военной базы, кружил над местом катастрофы.

— Вероятно, тут уже нечего ловить,— говорил пилот в микрофон.— Все горит... Нефть горит... Дым!.. Вряд ли здесь кто-нибудь остался живой... Погоди-ка, не пойму,— он посмотрел вниз. Призраком рядом с горящим составом возникло серое кубическое здание школы-интерната, бетонный заборчик, уродливый спортивный корт.— Нет, ерунда, тут уже галлюцинации начинаются. Возвращаемся на базу.

Борис Парамонов

Чевенгур и окрестности

1

При всей его, так сказать, эзотерической популярности, «Чевенгур» остается произведением непонятым, непонятным. Может быть, поэтому и пишут о нем мало. Михаил Геллер, автор первой, кажется, книги о Платонове, посвятил в ней роману объемистую (70 с.) главу под названием «Соблазн утопии». Это название — самое правильное из того, что ему удалось сказать о «Чевенгуре». Но характер утопии остался неразъясненным. Чувствуя, что заветным словом «марксизм» здесь ничего не откроешь, Геллер пошел на микроуровень,— стал расслаивать силы, действовавшие в революции, искать ее имманентный конфликт вне «борьбы классов». Получилась микро-, но все же социология: у Геллера содержанием вещи предстала конфронтация «апостольского» и «церковного» коммунизма, борьба «большевиков» (уезд) против «коммунистов» (столица). Героями «Чевенгура» оказались у Геллера коммунисты-идеалисты, не принимающие ни огосударствления революции, ни нэповского ее перерождения: вариант «Вора» и, конечно же, «Красного дерева», каковое недаром вспомнил Геллер. «Гальванизированная воронщина», как называлась одна из статей 29-го года о Платонове (Воронский считался троцкистом). Но моделировать «Чевенгур» по «Красному дереву» — значит подвергать его прокрустовой процедуре усечения.

Геллер вспомнил Город Солнца, Мюнстерскую коммуну, средневековых хилиастов, процитировал статью С. Л. Франка «Ересь утопизма», причем, надо сказать, нашел наиболее идущую к делу цитату. Но смысл утопии все-таки ускользнул от его анализов. Ошибка Геллера видится мне в том, что он завысил (или, может быть, занизил?) первоначально необходимый методологический уровень исследования: он идеологизирует и социологизирует роман, а нужно начать с психологии как самого Платонова, так и его героев. Если идти отсюда, то вещь в конце концов предстанет поразительно ясной: «Чевенгур» — это гностическая фантазия на подкладке гомосексуальной психологии.

2

Геллер ищет «хронотопы» романа, чтобы дать его социологическую привязку, обнаружить нэп, Кронштадт, антоновщину и сходные знакомые сюжеты, позволяющие увидеть в романе конфликт анархической («анархо-коммунистической») души против «государственного» социализма (так сказать, Бакунин против «кнуто-германской империи» Маркса). На самом деле в «Чевенгуре» нет ни времени, ни места. Места — по определению: ведь известно же, что «утопия» означает «место, которого нет». А время «Чевенгура» — это время сновидения, то есть отсутствие времени. «Чевенгур» построен так, как строятся, по Фрейду, сны (собственно, любое произведение искусства имеет сновиденческую структуру). Сны приобретают связный смысл, когда мы научаемся расшифровывать их. Дальнейшее будет попыткой такой расшифровки.

Иосиф Бродский в нередких у него высказываниях о Платонове говорит о духе утопии как конце, крае; «рай» оказывается одного корня с «краем» (и ад — тоже). «Дальше ехать некуда, дальше ряд звезд, и они горят».

Итак, рай — край — конец — ад суть определения чевенгурского коммунизма. Платоновские герои не знают слова «эсхатология», но слово «конец», тождественное слову «коммунизм», не сходит у них с языка.

«— Чевенгур от Новоселовска недалеко? — спросил Дванов.

— Конечно, недалеко. Только там гамаи живут и к нам не ходят, а у нас всему конец.

— Чему ж конец-то? — недоверчиво спрашивал Гопнер.

— Да всей всемирной истории — на что она нам нужна?»

Разговор о кооперации («ленинский путь к социализму») прерывается следующим образом:

«— Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли... Теперь, братец ты мой, путей нету — люди доехали.

— Куда? — покорно спросил Алексей Алексеевич, утрачивая кооперативную надежду в сердце...

— Как куда? — в коммунизм жизни. Читал Карла Маркса?

— Нет, товарищ Чепурный.

— А вот надо читать, дорогой товарищ: история уж кончилась, а ты и не заметил».

Когда Симон Сербинов является в Чевенгур из Москвы и спрашивает, где тут исполнительный комитет, ему отвечают, что такового нет, потому что все уже исполнено.

Еще о том же:

«Дванов догадался, почему Чепурный и большевики-чевенгурцы так желают коммунизма: он есть конец истории, конец времени,— время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска».

Статья печатается в авторском сокращении. Авторская нумерация глав сохранена.— Ред.

Запомним сразу же противопоставление чевенгурской сюрреальности — природе, этот мотив первостепенно значим в романе. Если природа — изначально данное бытие — подменяется «историей» как заданностью, идеальной (конечной!) целью, если осознается их принципиальная противоположность, то «конец» и «цель» будут не чем иным, как уничтожением природной данности. Ничто — логический предел этого движения. Единственный чевенгурец, не потерявший здравого смысла (мы потом поймем, почему), Прокофий Дванов говорит: «...Чепурный хочет, чтобы сразу ничего не осталось и наступил конец, лишь бы тот конец был коммунизмом». Но коммунизм и будет «концом», поскольку в нем нет ничего, кроме отрицания извечных определений бытия, отрицания «природы».

После этого нетрудно уже понять, что коммунистическая эсхатология «Чевенгура» — не что иное, как проекция на социально-историческое поле традиционных представлений о рае; о потустороннем бытии. Смерть, рай, коммунизм — все тот же чевенгурский комплекс. Отсюда — одна из важнейших фраз или, если угодно, формул романа:

«Чепурного... коммунизм мучил, как мучила отца Дванова тайна посмертной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре,— так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света».

В эсхатологическом сознании героев Платонова смерть — или конец истории — вызывает представление не о небытии, а о тотальном преображении бытия. Чевенгурцы жаждут нового неба и новой земли — как петербургские символисты (связь далеко не случайная). И это буквально, в терминах биотехнической революции: «Земля от культурных трав будет ярче и яснее видна с других планет... небо станет голубей и прозрачней». В коммунизме исчезнет труд, и это настолько воодушевляет, что даже высказывается стихами («Буржуев нет, так будет труд — опять у мужика гужа на шее... Долой земные бедные труды, земля задаром даст нам пропитанье»). В чевенгурской коммуне уже не работают, здесь осуществлено «моментальное пришествие социализма». Скотине, от векового угнетения отставшей от человека, человеком тоже быть охота — мотив, подхваченный Заболоцким в его «зверином» цикле (надо думать — от Циолковского, с которым он состоял в переписке). «В Чевенгуре человек не трудится и не болеет, а все налоги и повинности несет солнце»,— таков сон, приснившийся в смертном сне коммунизма. Важнейшая причина ликвидации труда в Чевенгуре: «...труд раз навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием, потому что труд способствует происхождению имущества, а имущество — угнетению»,— еще один чевенгурский комплекс, анализ которого дадим ниже. В коммунизме «курица сама должна прийти». Еще одна формула:

«— Теперь жди любого блага,— объяснял всем Чепурный.— Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети,— коммунизм дело не шуточное, он же светопреставление».

Таким образом, коммунизм у чевенгурцев — событие не в истории происходящее, а в космосе, это космическая фантазия, что есть важнейший признак утопического мышлени вообще. Об этом и писал С. Л. Франк в «Ереси утопизма». Имеет ли к этому отношение марксизм? Да, поскольку он вдохновляется эсхатологическим мифом о конце истории, о прыжке из царства необходимости в царство свободы — поскольку он чужд «реализму» захватившей власть марксистской партии. И если мы скажем, что «утопия у власти» сама себя опровергает — как говорит это М. Геллер,— то этим еще не охватывается процесс активной борьбы власти с утопией — и пассивного сопротивления утопии. Вот этот последний процесс и нашел, между прочим, отражение в романе «Чевенгур»: фантазия вымирающего «большевика-ленинца» — так называли себя троцкисты, люди, оттертые от власти, от «реального социализма». Конечно, в этом смысле «Чевенгур» — книга «троцкистская», ибо она если и не сохраняет, то описывает идеализм утопического сознания. Вот и все, что следует сказать об «апостольском» и «церковном» периодах коммунизма, то есть о социологии романа. Но на этом проблематика романа, как мы уже говорили, далеко не заканчивается.

3

Неортодоксальность чевенгурского марксизма хорошо видна в отношении платоновских коммунаров к тому, что называется экономическим базисом общества. Давно уже была замечена буржуазность самого марксизма — центрированность его на материальной стороне (общественного) бытия. Бердяев писал, что экономический материализм — это не выдумка, не миф, а трезвое описание той эпохи человечества, когда оно повернулось к богатству, к деньгам, к «материи»; но тогда и марксизм — не что иное, как истина этой буржуазной эпохи. «Социализм — это истина буржуазности»: он не борется с материалистической ориентированностью сознания, но озабочивается лишь правильным, справедливым распределением материального богатства. Ничего подобного мы не встретим в «Чевенгуре».

Одна из важнейших смысловых оппозиций романа — «товарищество» против «имущества». Имущество — конденсация мирового зла, имущество — это то, что необходимо сжечь; чевенгурцы стреляют из пулеметов в узлы с барахлом высылаемых «полубуржуев» — и эта сцена сильнее и выразительнее сцены расстрела, она дает какой-то более емкий символ Чевенгура.

«И сразу же взор его заволакивается воодушевлением, он мог бы с убеждением сжечь все недвижимое имущество на земле, чтобы в человеке осталось одно обожание товарища».

«У японца денег не было и быть не могло — в Чевенгуре не имелось бюджета, на радость губернии, полагавшей, что там жизнь идет на здоровых основах самоокупаемости; жители же давно предпочли счастливую жизнь всякому труду, сооружениям и взаимным расчетам, которым жертвуется живущее лишь однажды товарищеское тело человека».

«Чекист понял и заволновался: с пулей внутри,

буржуи, как и пролетариат, хотели товарищества, а без пули — любили одно имущество».

Жеев пишет «символ Чевенгура»:

«Товарищи бедные! Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего друг другу. Ради того в Чевенгуре приобретаются товарищи с прохожих дорог.

Чепурный одобрил символ первым:

— Верно,— сказал он,— и я то же чувствовал: имущество ведь одна только текущая польза, а товарищи — необходимость, без них ничего не победишь и сам стервой станешь».

Но вот еще более выразительная формула:

«Чепурный почувствовал, что взамен степи, домов, пищи и одежды, которые приобрели для себя буржуи, пролетарии на кургане имели друг друга, потому что каждому человеку надо что-нибудь иметь: когда между людьми находится имущество, то они спокойно тратят силу на заботу о том имуществе, а когда между людьми ничего нет, то они начинают не расставаться и хранить один другого от холода во сне».

Мы здесь снова встречаемся с напряженным морализмом чевенгурцев, с установкой на должное, с проективным сознанием, отвергающим всякую мировую данность — уже не только природную, но и социальную. Заметим, что в этих формулах «буржуазия» легко подменяет «природу»: чевенгурец одинаково враждебен любой материи — как природной, так и социальной.

Снова и снова этот морализм оборачивается все тем же нигилизмом: голый человек на голой земле, как любили говорить в начале века; но у Платонова сказано еще лучше:

«...лучше будет разрушить весь благоустроенный мир, но зато приобрести в голом порядке друг друга...»

В этом «голом порядке» совершается еще одна подмена: «буржуазия» равна не только «природе», но и женщине; «баба» — опять же данность; косная материальная сила, для которой закрыта воодушевляющая, поднимающаяся от земли перспектива долженствования. «Разве бабы понимают товарищество: они весь коммунизм деревянными пилами на мелкобуржуазные части распилят!»; «у моей бабы на пуд живого мяса — пять пудов мелкобуржуазной идеологии. Вот контровес какой висит!» В Чевенгуре существует лишь одна пара, связанная привычными «природными» отношениями: Прокофий Дванов и Клавдюша, наделенная автором отвратной фамилией Клобзд; и эта пара как раз и занимается приобретением имущества. Нельзя было более ясно провести знак равенства между женщиной и «буржуазной» имущественной стихией, с одной стороны, и между нищетой, голизной — и «товариществом», с другой стороны. Общий знаменатель здесь, как и во всех других формулах «Чевенгура»,— отвращение к данности, к естественному порядку.

«...Чепурный и сам не мог понять дальше, в чем состоит вредность женщины для первоначального социализма, раз женщина будет бедной и товарищем. Он только знал вообще, что всегда бывала в прошлой жизни любовь к женщине и размножение от нее, но это было чужое и природное дело, а не людское и коммунистическое; для людской чевенгурской жизни женщина приемлема в более сухом и человеческом виде, а не в полной красоте, которая не составляет части коммунизма, потому что красота женской природы была и при капитализме, как были при нем и горы, и звезды, и прочие нечеловеческие события. Из таких предчувствий Чепурный готов был приветствовать в Чевенгуре всякую женщину, лицо которой омрачено грустью бедности и старостью труда,— тогда эта женщина пригодна лишь для товарищества и не составляет разницы внутри угнетенной массы, а стало быть, не привлекает разлагающей любознательности одиноких большевиков. Чепурный признавал пока что только классовую ласку, отнюдь не женскую; классовую же ласку Чепурный чувствовал, как близкое увлечение пролетарским однородным человеком,— тогда как буржуя и женские признаки женщины создала природа, помимо сил пролетария и большевика. Отсюда же Чепурный, скупо заботясь о целости и сохранности советского Чевенгура, считал полезным и тот косвенный факт, что город расположен в ровной скудной степи, небо над Чевенгуром тоже похоже на степь — и нигде не заметно красивых природных сил, отвлекающих людей от коммунизма и от уединенного интереса друг к другу».

Итак, женщина — естественный, в самом прямом смысле этого слова, противовес («контровес») коммунизму — «голому порядку товарищества». Это видно на примере все той же Клавдюши:

«...японец втайне не верил, что Клавдюша может ходить на двор и иметь страсть к размножению,— слишком он уважал ее за товарищеское утешение всех одиноких коммунистов в Чевенгуре; а она взяла и легла с Прокофием в бурьян, а между тем весь город притаился в ожидании коммунизма и самому Чепурному от грусти потребовалась дружба; если б он мог сейчас обнять Клавдюшу, он бы свободно подождал потом коммунизма еще двое-трое суток...»

Наиболее «алгебраичен» из чевенгурцев в своих формулировках Копенкин — бедный рыцарь Розы Люксембург, заведомо мертвой и, следовательно, бесполой: врагов и женщин я буду косить, как бурьян!

4

Фрейд говорил, что существуют открытия (он имел в виду Эдипов комплекс), которые как-то неудобно делать и заявлять: настолько соответствующие факты лежат на поверхности. Все видят — и никто не замечает. Так и с «Чевенгуром», с гомосексуальными темами в нем. М. Геллер, конечно, заметил, соответствующий мотив у Платонова (в «Епифанских шлюзах», к примеру), но не решился положить это наблюдение в основу анализа «Чевенгура». Однако это совершенно необходимо, без этого роман непонятен. Нас, конечно, не сексуальная ориентация Платонова сама по себе должна интересовать, но его мировоззрение — угол, под которым он видит жизнь. Этот угол был у него очень острым. Или скажем так: индивидуальные особенности Платонова позволили ему лучше, чем другим, прозреть сокровенный смысл коммунизма.

Тема «товарищество против имущества», как мы уже видели, естественно трансформируется в тему «мужчины против женщин». Женщина — «буржуазна», это натуральный, стихийный враг комму-

низма — искомого, желаемого, долженствующего быть состояния мира. «Буржуазен» сам мир, горы и звезды. Поэтому горы нужно срыть, а на звезды направить ракеты Циолковского. Волевой активизм как «мужское» начало — абстракция одной из сторон бытия, он не полон, а значит, нежизнен. В коммунизме — в его архетипическом образе, данном в «Чевенгуре»,— не происходит любовно-брачного соединения с бытием, с природой, с женщиной. Чевенгурский, коммунистический «гомосексуализм» — манифестация безлюбости, пустоты, смерти. Ненавистнейшее слово в Чевенгуре — «размножение»: образ плодотворящей силы, богатства, преизбыточествующей полноты бытия. Поэтому «товарищество» — законный заменитель «имущества» и «жены».

Необходимо понять один психологический поворот в «Чевенгуре»: естественные отношения бытия отменяются здесь не потому, что чевенгурцы — жертва утопического сознания, а как раз наоборот: утопия овладела ими потому, что они изначально возненавидели эти естественные отношения. Революция — только мотивировка для этого жизнененавистничества.

Чтобы не было сомнений в эмпирической, так сказать, истинности того, что я говорю,— приведу следующий, недвусмысленный для психоаналитической трактовки отрывок:

«Он вспомнил однажды своего старшего брата, который каждый вечер уходил со двора к своей барышне, а младшие братья оставались одни в хате и скучали без него; тогда их утешал Копенкин, и они тоже постепенно утешались между собой, потому что это им было необходимо. Теперь Копенкин тоже равнодушен к Чевенгуру и хочет уехать к своей барышне — Розе Люксембург, а чевенгурцы не имеют барышни, и им придется остаться одним и утешаться между собой».

Не следует, конечно, эту тему брать в чистой ее эмпирике. Нас интересует коллективная утопия, а не индивидуальная психология. Но эту утопию нельзя правильно понять, если не увидеть в ней основного психологического импульса: ненависти к бытию, тяготения к смерти — объясняемых некоей элементарной извращенностью. Платонов сумел разглядеть смертолюбие коммунизма задолго до Шафаревича, потому что он в себе самом носил готовую модель революции и коммунизма: отвращение от «женщины», от мировой природной данности. Это гностическая установка, но, по-видимому, она особенно легко, «естественно» порождается тем особым психологическим складом, о котором мы здесь говорим.

Зададимся простым вопросом: может ли в фантазии «нормального мужчины» родиться сцена, подобная сцене привода «жен» в Чевенгур Прокофием Двановым — «жен», которых в конце концов разобрали на сестер и матерей. Кажется, в этом случае только один Кирей ушел от коммунизма в «срам брака»:

«Яков Титыч подошел к выбранной им женщине и потрогал ее за лицо — ему подумалось, что она похожа снаружи на него.

— Чья ты? — спросил он.— Ты чем живешь на свете?

Женщина наклонила от него свою голову. Яков Титыч увидел ее шею ниже затылка — там шла глубокая впадина и в ней водилась грязь бесприютности, а вся ее голова, когда женщина опять подняла ее, робко держалась на шее, точно на засыхающем стебле.

— Чья же ты такая скудная?

— Ничья,— ответила женщина и, нахмурившись, стала перебирать пальцы,— отчужденная от Якова Титыча.

— Пойдем ко двору, я тебе грязь из-за шеи и коросту соскребу,— еще раз сказал Яков Титыч».

В этой сцене — инстинктивное отвращение, компенсируемое «христианским» милосердием. Возьмем другую сцену — единственную, в которой действие переносится за пределы чевенгурского небытия, во вроде бы реальную Москву. Делается попытка описать «роман» Симона Сербинова с покинутой идеалистом Двановым Соней. Тут характерны такие фразы: «В тот час, когда Сербинов с тщательностью чистил зубы, освобождая рот от нагноения для поцелуев, или когда ел ветчину — его мать умерла». И Сербинов овладевает Соней — на кладбище, на могиле матери.

Было замечено — а пожалуй, подчеркнуто самим автором,— что кроме Саши Дванова — предполагаемого Христа — в Чевенгуре одиннадцать коммунистов. Начали поиски двенадцатого — Иуды, и М. Геллер предложил московского бюрократа Симона Сербинова. Я бы выдвинул другую кандидатуру на роль чевенгурского Иуды: все ту же Клавдюшу Клобзд — женщину, приобретательницу имущества, буржуйку. «Иудой» она предстает на метафизическом уровне романа; оговоримся, впрочем: весь «Чевенгур» — на метафизическом уровне. Это не реализм и уж, конечно, не сатира. Строго говоря, при любой попытке спроектировать «Чевенгур» на эмпирическое поле Клавдюша окажется единственным «положительным» персонажем романа — именно потому, что она живая и живет элементарными инстинктами «размножения». Но Платонов понимает, что и всякий пролетарий — эмпирический, а не метафизический — глядит туда же. Недаром в Чевенгуре говорят:

«Отчего у нас все правильно, буржуев нет, кругом солидарность и справедливость, а пролетарий тоскует и жениться захотел?»

5

Нам нужно теперь проследить, как отразилось в «Чевенгуре» пресловутое «федоровство» Платонова, точнее — посмотреть на самого Федорова еще раз в связи с этим. Начнем с того, что Марксу его противопоставлять действительно не стоит: федоровщина — теологизированный вариант марксизма как идеологии исторического активизма и, конкретнее, технической экспансии человечества. Философема XIX века, перешедшая в практику XX,— «борьба с природой», с мировой данностью. Общая философская установка Федорова и Маркса — прагматизм, построение «второй вселенной»: истина не существует, а строится деятельностью человека. В этой установке Федоров-мыслитель, так сказать, совершенно трезвый, он совпадает с главной линией современного мировоззрения почти без зазора. Зазор — его безумная идея всеобщего воскрешения. Самое интересное, что логике его мировоззрения она совсем не

требуется. Значит, мы снова должны уйти в психологию.

Психология Н. Ф. Федорова не представляет загадки. Основной ее мотив — не безотцовщина, как хотелось бы думать (и из которой Платонов извлек своих «прочих»), а мизогиния, ненависть к женщинам. Это и было исходным толчком к построению утопии. Несколько формул из Федорова: «От супружества и рождения к соединению в общей любви ко всем родителям»; «Прогресс брака состоит в постоянном уменьшении чувственной любви и в увеличении деятельности»; «...должно наступить время, когда сознание и действие заменят рождение». По Федорову, вся современная цивилизация порождена пленением мира у женщин. В статье о всемирной выставке 1889 года Федоров построил настоящую культурологию современной цивилизации, выводя ее из господства женщин как некоего прафеномена. С женщиной Федоров связывает порабощение людей материальными стихиями, что выражено всем стилем расслабляющей городской культуры,— и эта порабощенность, по Федорову, и есть в конечном своем пределе — смерть.

Стоит, однако, задуматься над тем, действительно ли ненависть к смерти, борьба со смертью суть основной мотив Федорова. Не наоборот ли? Не плененность ли его мысли, всей его личности смертью должно отметить в первую очередь? Не забудем, что Федоров предлагал, например, сделать кладбища центрами общественной жизни:

«Для спасения кладбищ нужен переворот радикальный, нужно центр тяжести общества перенести на кладбище, то есть сделать местом собрания и безвозмездного попечения той части города или вообще местности, которая на нем хоронит своих умерших... Смотреть на землю как на жилище, а не как на кладбище, значит прилепиться к жене и забыть отцов. (...) Перенести школы к могилам отцов, к их общему памятнику, музею, значит пересоздать школы; в этом царстве смерти и тления нет места для создания мнимого достоинства, внушаемого нынешней школой; пред общим сходством, смертностью, и огромное несходство в уме и познании не будет казаться превосходством».

Итак, смотреть на землю как на жилище, а не как на кладбище — значит прилепиться к жене и забыть отцов: вот универсальная формула федоровского мировоззрения — нет, федоровской психологии. Оппозиция коррелятивных пар исключительно ясна: «жена — жилище» против «отец — кладбище». Воскрешение предков — дело сомнительное и во всяком случае отдаленное,— а вот отлепиться от жен Федоров призывает уже сейчас. Это не вульгаризация темы — это необходимая ее психологизация. Неизбежный результат такой переориентации предельно ясен: понижение бытия, уменьшение его чисто количественное. В пределе — это и есть смерть. Влечет Федорова смерть, а не воскрешение. Поэтому коммунизму — как социально мобилизованному инстинкту смерти — противопоставлять Федорова не стоит.

Платонов это понял лучше своих исследователей. В романе «Совет социального человечества Чевенгурского освобожденного района» помещается на кладбище. Платонов обнажает в федоровщине некрофилию, воскрешение у него (в «Чевенгуре» — всегда) предстает как раскапывание могил. Федоровская философия технической экспансии человечества нашла у инженера Платонова свою психологическую подоснову. Чевенгурцы спят на полу — чтобы быть ближе к земле: к могиле. Но мотив смерти, тяготения к смерти дан в «Чевенгуре» в федоровском опосредовании. Важнейший здесь образ — Копенкин со своей Розой Люксембург. «У вас вместо невест — могилы»,— говорит чевенгурцам прохожая цыганка. Это подлинная оценка Федорова Платоновым (пусть и бессознательная, что прибавляет подлинности). Можно даже сказать, что «Чевенгур» написан не столько как отклик художника на реальный коммунизм, сколько в качестве художественной экспликации федоровских идей. То, что федоровщина совпала с чистой идеей коммунизма, с идеальной его моделью, убеждает в тождественности обоих явлений. Тождественность эта — психологического порядка. Не будем настаивать на гомосексуализме, каковой есть, в любом случае, характеристика личности, а не идеи; назовем этот общий психологический корень — ненавистью к бытию; идейно-исторически она проявилась в гностическом бунте.

6

Влияние Федорова на русскую мысль, на русское творчество колоссально. Так или иначе он воздействовал на всех — и на Толстого с Достоевским, и на Соловьева с Бердяевым, и на Горького с Маяковским. Федоров проявил и мощно выразил гностические интенции русской души. Поэтому Федорова можно обнаружить даже там, где вроде бы его быть не должно,— в «Докторе Живаго», например. У Пастернака опосредование — через «Крейцерову сонату» и статью Владимира Соловьева «Смысл любви». Поговорим о последней.

Соловьев трактует земную, половую любовь как луч и отблеск любви «софийной» — любви Бога к твари, вызываемой Им из небытия Божественной потребностью в «другом». София — Премудрость Божия — идеальный образ творения, его Божественный проект, всемогуществом Бога актуализированный. В церковных кругах соловьевскую софиологию (христианизированный платонизм, по Бердяеву) сочли ересью. Всячески имитирующий ортодоксальность, но на редкость культурно усложненный, изысканный автор — протоиерей Г. Флоровский («Пути русского богословия») пишет о «Смысле любви» и сопутствующих произведениях Соловьева: «Какой-то жуткий оккультный проект», «эротический и магический сдвиг», «деятельный магизм». Все это потому, что Флоровский увидел в «Смысле любви» влияние Федорова. Вообще Флоровский знал Федорову настоящую цену и резко его отвергал. Основной федоровский мотив в «Смысле любви» — отвращение от пола, ненависть к плоти. Отсюда — установка на утопию, формулу которой Соловьев нашел у Федорова. «Наше перерождение неразрывно связано с перерождением вселенной, с преобразованием ее форм пространства и времени». Это гностицизм чистой воды. «Сила (...) духовно-телесного творчества в человеке есть только превращение или обращение внутрь той самой творческой силы, которая в природе, будучи обращена наружу, производит дурную бесконечность физического размножения ор-

ганизмов». Это уже федоровский гностический вариант, и Соловьев действительно, в пятой статье «Смысла любви», заговаривает о воскрешении предков. Гностический утопизм Соловьева умеряется все же как раз его софиологией — представлением о предсуществовании идеального плана мира; задача человечества в этом случае — только восстановление мира в Божьем образе, а не насильственное стяжание совершенства (отсюда пойдет о. С. Булгаков). Но и Соловьеву не был чужд федоровский проективизм, попытка свести небо на землю. Недаром тогда же, в эпоху «Смысла любви», он сделал нечто совсем уж неподобное: расхвалил дубиноголовую эстетику Чернышевского — за это вот отвержение идеальных содержаний человеческой деятельности, за критику и преодоление «эстетического сепаратизма» (термин самого Соловьева). У символистов позднее это стало называться теургией; и недаром они — всем скопом — приветствовали большевистскую революцию,— ибо была в символизме все та же гностическая установка.

Розанов сказал о Соловьеве: это был непризнанный король среди валетов и шестерок нигилизма.

Здесь важно вспомнить об одной из идей нравственной философии Соловьева: о понимании им стыда как одного из базовых элементов нравственности. Совесть — модифицированный стыд. В стыде (специфической эмоции, связанной с полом) Соловьев видит доказательство сверхживотной — сверхприродной — сущности человека. Психологическая важность этой трактовки очевидна: все то же неприятие бытия в его природной эмпирике, отвращение от данности, нелюбовь к элементарным содержаниям жизни. Гностический уклон еще раз обнаруживает свою связь с (индивидуальной) психикой — с определенным поворотом этой психики.

7

Нет лучшего подтверждения вышесказанному, чем пример Н. А. Бердяева, написавшего наиболее значительный в России (если не считать самой «Философии общего дела») гностический текст — книгу «Смысл творчества». В гностицизме Бердяева следует видеть и причину его таинственного романа с марксизмом и большевистской революцией — сюжет, соблазнивший многих. Этот соблазн перестанет действовать, как только мы доберемся до психологической подоплеки бердяевских парадоксов. Несомненно, Бердяев был «подпольным» человеком. «Подполье» Бердяева, делающее его философию столь капризной и неустойчивой в ее оценках, это подполье — несомненно, его подавленные гомосексуальные склонности. Доказывать это я не собираюсь, ибо не считаю сказанное вменением вины — это просто констатация факта, абсолютно ясного всем знающим психоанализ[1].

8

...Мысли Бердяева ставят для христианского сознания мучительный вопрос: не является ли само христианство источником негативной, на отрицание бытия направленной энергии? Как известно, вопросом этим соблазнились Ницше и наш Розанов (именно последнего, а не К. Леонтьева я бы поставил в связь с немецким «антихристом»). Осознание этой темы привело обоих к небывало резкой критике христианства. Розанов — «антихрист» не меньший, чем Ницше. Но у него еще интереснее, чем у Ницше, поставлена тема о психологической основе христианства. Эта основа, пишет Розанов в книге «Люди лунного света»,— «бессеменность»; христиане — это «люди третьего пола», бессознательные гомосексуалисты, сублимированные «содомиты». Любопытно, что в новейшей истории — в революционном движении — Розанов видит дальнейшую трансформацию того же христианского типа, приводя, в частности, пример из «Воскресения» Толстого — революционерку Марью Павловну Щетинину, основной психологический импульс которой — отвращение к мужчинам. Мысль о модификации христианского типа личности в тип революционера высказал уже Вл. Соловьев; Мережковский сделал из этого сюжета чуть ли не профессию; но у Розанова это тождество увидено острее; он обнаруживает общую психологическую основу обоих типов, видя ее в гомосексуализме (он, впрочем, везде говорит о бесполости, асексуальности подлинных христиан).

Неизбежен вопрос: а прав ли был Розанов в этом своем наблюдении? И если прав, то можно ли исчерпать колоссальную проблему христианства методами такого психологического редукционизма?

Приведем два высказывания Розанова по этому поводу. В первом из них, поставив вопрос о «третьей психике» христиан, Розанов спрашивает:

«Какова будет она?

Никогда не будет детей. Никогда не будет дома, хозяйства... Таким образом глубочайше будет разрушен тип социальной жизни,— разрушен не в бытовом, а в психологическом корне, то есть более глубоко. Это есть то разрушение, на месте которого ничего не вырастает. Не менее разрушается тип истории. Будущее не нужно тому, у кого не будет потомства,— будущее полное, всеобщее. Судьба последующего человечества представится под углом зрения не интересов этого человечества, а интересов группы этих одиночек, их — за неимением родового — духовного союза, духовной преемственности и связи».

Второе — в связи с упомянутой уже толстовской Марьей Павловной Щетининой:

«Поразительно полный очерк древней христианки! (...) метафизически перерезаны вертикальные связи (с детьми и родителями) и метафизически же отросли такие толстые «ручищи» (вместо genital'ии) для «связывания» с «ближними», с «соседями», с «однолетками» (...) связь эта необорима, неубиваема, неустанна, не тягостна, и прямо в «пищу», в «насыщение» полусодомиток... Она вовсе не устает на помощи «ближнему», в «услужении» ближнему, духовным «братьям» и «сестрам» — и точно, так же и по той же причине не устает, как sainte prostituée Египта не уставала, совокупляясь... Разные «призвания», и радость, восторг в исполнении мирового «служения»... Но из этого ясно, до чего «дево-мужи» и «муже-девы»

[1] Сомневающиеся могут, впрочем, заглянуть в 4-й выпуск сборника «Память», где опубликована переписка Бердяева с его будущей женой Лидией Рапп.

необходимы в цивилизации, какую колоссальную роль в жизни играют эти «никогда не выходящие замуж», какая толща работы принесена ими на алтарь человечества».

В этих высказываниях Розанова бросаются в глаза по крайней мере две несообразности: во-первых, совершенно неверно, что в христианстве нет установки на будущее, на «прогресс»: именно христианство преодолело циклическое время античности, именно оно конституировало необратимость, линейную направленность, финализм исторического времени. Второе — не столько фактическая ошибка, сколько противоречие самому себе, допускаемое Розановым: сначала он говорит о христианском нигилизме (и будет много раз повторять сходные слова, например в «Апокалипсисе нашего времени»), а потом вдруг признает, что этот — христианский — тип личности принес колоссальные дары на алтарь человечества. В связи с последним вспомним и такие слова Розанова: «Самые пороки древности, перейдя в новый мир, с теми же названиями, получили новый колорит». В христианстве, таким образом, на первый план выступает не психологическое его основание — в чем бы оно ни усматривалось,— а самый факт сублимации психической энергии. Происхождение явления не отвечает на вопрос о его ценности — философская аксиома, забываемая Розановым, ибо ему, в отличие от Федорова или Бердяева, представлялись высшей ценностью родовая жизнь, пол в его элементарном состоянии.

Но нет сомнения в одном: розановский антихристианский гиперкритицизм объяснялся и, можно сказать, провоцировался теми гностическими уклонами в христианстве, которые отнюдь не исчезли из него с Оригеном, столь восхищавшим Владимира Соловьева. Соловьев и был самоновейшим Оригеном. Розанов не мог не чувствовать питательности христианской почвы для этих уклонов, указанной провокационности христианства. Само христианство представлялось Розанову соблазнительным, ведущим к соблазну.

Во времена Розанова характерным было у нас тяготение к образу Христа, к этому «женственному лику» (Блок), людей прежде всего вышеуказанной эксцентрической ориентации. В России в пресловутый «серебряный век» началась настоящая гностическая эпидемия, пышно названная «религиозно-культурным ренессансом». Но тот же Бердяев предостерегает от идеализации этой эпохи, говорит, что в ней было много нездорового, «оргийного», что имело место смешение разноценных духовных пластов. Сам же он и являет такое смешение — в эпоху «Смысла творчества». Каким являлся тогдашнему русскому сознанию Христос, можно продемонстрировать на одном стихотворении Н. Клюева:

Мои уста — горючая пустыня,
Гортань — русло, где камни и песок,
Сгораю я о Златоризном Сыне,
Чьи кудри — запад, очи же — восток...

О сыне мой, возлюбленное чадо
Не я ль тебя в вертепе породил...
Твои стопы пьянее винограда,
Веянье риз свежительней кропил.

Испечены пять хлебов благодатных,
Пять тысяч уст в пылающей алчбе,
Кошница дев и сонм героев ратных
В моих зрачках томятся по Тебе.

Убелены мои жилье и ложе,
Раздроблен агнец, целостно вино,
Не на щеколде дверь... О стукни, Сыне Божий,
Зиждительным перстом в Разумное окно!

Я солнечно брадат, розовоух и нежен,
Моя ладонь — тимпан, сосцы сладимей сот,
Будь в ласках, как жена, в лобзании безбрежен,
Раздвигни ложе сна, войди в меня, как плод!

Я вновь Тебя зачну, и муки роженицы,
Грызь жил, последа жар стеня перетерплю...
Как сердцевину червь и как телков веприцы,
Тебя, мое дитя, супруг и Бог — люблю.

Христос как предмет гомосексуальной фантазии — это отнюдь не приватная проблема гомосексуалиста Клюева: здесь сказался гностический уклон эпохи, для которой характерными были такие непонятные сейчас явления, как культ жены Блока, увиденной Софией — Премудростью Божьей, или поклонение, как духовному вождю, двусмысленнейшему Вяч. Иванову. О. Мандельштам говорил, что большевики приняли в русской поэзии то, что им вручили символисты. Близость символизма к футуризму уже была замечена: объясняется она все тем же гностическим уклоном обоих течений. Вообще символизм, вне поэтических текстов — зловещее явление. Точно так же можно смотреть на Платонова, на «Чевенгур»: брать его как текст, как языковое построение — или видеть в нем духовное знаменование. Мы убеждены, что литература имеет смысл, выходящий за пределы словесных построений.

11

Чтобы яснее представить себе парадоксальность христианской проблематики, парадоксальность темы Христа, обратимся еще к одному примеру из русской литературы. Речь пойдет о Достоевском. У него был нереализованный замысел — написать книгу о Христе. Тут же назовем еще один такой же нереализованный проект — «Житие великого грешника». Этот «великий грешник», как известно, трансформировался затем в один из образов «Бесов» — Николая Ставрогина. Я выдвигаю тезис, что Ставрогин — это и есть реализация не только второго, но и первого из как будто нереализованных планов Достоевского, Ставрогин, а не Мышкин — наибольшее у Достоевского приближение к образу Христа.

Уже была попытка переосмыслить фигуру Ставрогина. Это опять же Бердяев, его статья «Ставрогин», вызвавшая негодование, как пишет он в «Самопознании». В статье ощущается идентификация автора с персонажем; Бердяев имеет ход к Ставрогину из глубин собственного эксцентрического опыта. Не следует читать мораль над трупом Ставрогина, пишет Бердяев, ибо Ставрогин будет присутствовать на мессианском пиру. Достоевский не отдаст Ставрогина, не уступит его никакой морали, никакой религиозной проповеди. Ставрогин показывает, что понятие зла неизмери-

мо глубже и важнее понятия греха. Существует положительный смысл прохождения через зло. Бердяев говорит, что трагедия Ставрогина — в безмерности, в переливе личности за грани, в отказе ее от частичных определений, от эмпирического статута, в отказе от того, что Бердяев позднее назвал объективацией. Но в этом и величие Ставрогина, сверхчеловеческий его замысел, неизбежно кончающийся крахом в мире объектов — не крахом даже, а ничтожеством, не-существованием, провалом в ничто. Ставрогин убеждает, что «безмерность силы, ни на что не направленной, и совершенное бессилие — тоже одно». Ставрогина в романе по существу нет, он остался где-то за пределами, роман начался, когда Ставрогин кончился. Действует в романе не Ставрогин, а его эманации, «бесы»: те его частичные определения, от которых он отказался, Невозможно вхождение Ставрогина в эмпирический мир, пишет Бердяев; и нам теперь предстоит решить, слабость ли это его или сила.

Вспомним Ницше, его гениальную христологию. Ницше сумел показать, что подлинный Христос-то есть Христос как психологический тип (и в этом подходе Ницше упреждает Юнга, собственно даже — вдохновляет его: известно колоссальное влияние Ницше на Юнга),— подлинный Христос абсолютно чужд самой идее моральной проповеди, он не моралист, он не зовет в светлую даль, за грань существующего: он учит наслаждаться полнотой бытия здесь и сейчас. По существу, это главная мысль «Антихриста» Ницше. Христа представили в привычной — уже тогда — символике мессии, Спасителя, пророка, будущего судии все те же ненавистные Ницше «жрецы». Христос уничтожил понятие греха, говорит Ницше, он сделал жизнь легкой — но путем отказа от участия в ее повседневном эмпирическом течении. Для типа христианина в этом отказе и заключается полнота существования. Ницше называет это «нигилизмом», но нас интересуют сейчас не оценки его, а описания. Вот одно из них:

«Можно было бы, с некоторой терпимостью в выражениях, назвать Иисуса «свободомыслящим» — все твердое для него ничто: слово убивает, все, что твердо, убивает. Понятие, опыт, «жизнь» в том виде, в каком он знает их, противятся у него всякому виду слова, формулы, закона, веры, догмы. Он говорит только о самом внутреннем: «жизнь», или «истина», или «свет» есть его слово для самого внутреннего,— все остальное, вся реальность, вся природа, сама речь имеет для него лишь ценность символа и уподобления... Такая символика стоит вне всякой религии, всех понятий культа, всей истории, всего естествоведения, всего знания света, всех познаний, всей политики, всей психологии, всех книг, всего искусства — его «знание» есть именно чистое невежество относительно того, что существует нечто подобное. Культура неизвестна ему даже понаслышке, ему не нужно бороться с нею,— он не отрицает ее...»

Точно так же подлинный христианин, идущий путями Иисуса, относится к государству, к работе и пр.

А теперь зададимся вопросом: почему сказанное Ницше о Христе так похоже на сказанное Бердяевым о Ставрогине?

Вопрос этот — риторический. Нет сомнения, что в обоих случаях мы имеем дело с одним и тем же психологическим типом. Но за объяснениями и анализом этого типа следует обращаться все же не к Ницше и не к Достоевскому, работавшим на интуитивном уровне,— а все к тому же Карлу-Густаву Юнгу. Описываемый обоими психологический склад — не что иное, как уже знакомый нам архетип самости, в котором, мы помним, не различаются добро и зло, свет и тьма, бытие и небытие. Христос — самость — у Юнга выше этих различений, как Ставрогин в описании Бердяева, он — по ту сторону добра и зла. И для Юнга уже, как и для вдохновлявшего его Ницше, подобный образ, поднимаясь над абстрактными определениями ветхой морали, не несет на себе печати какого-либо демонизма, все же присущего в сильной степени авторскому, а не перетолкованному Бердяевым Ставрогину. Бердяев же в трактовке Ставрогина шел в верном направлении — только само слово «Христос» осталось не произнесенным.

К той же теме интересно подходил староэмигрантский литературовед П. М. Бицилли в статье «Почему Достоевский не написал «Житие великого грешника» (в сб. «О Достоевском», т. 2, Прага, 1933).

У Бицилли Ставрогин — пародия и карикатура на владевший Достоевским образ «конкретного всечеловека». «Бесконечная индивидуальность в условиях времени и пространства,— пишет Бицилли,— это квадратный треугольник, теплый лед, бессмыслица». Заметим, что в его статье появляется слово «самость» для характеристики Ставрогина: но не в юнгианском, конечно, смысле, а как негативная характеристика эгоцентрического индивидуалиста. Вот в этом все дело: можно увидеть в Ставрогине нечто большее, чем пародия на идеальный образ, если только слово «самость» лишить уничижительного значения, присущего ему в повседневном языке. Нужно помнить, что «самость» у Юнга — ни в коем случае не «я», а синтез «я» и универсума, образ конкретной полноты, если угодно — единство противоположностей.

Морализация христианства, произведенная протестантством, увела от правильного понимания проблемы. Похоже — если верить Бахтину,— что средневековье стояло в большей близости к подлинному Христу, к «самости». Христос — персонаж средневекового карнавала, главный карнавальный король: Царь Иудейский, который распят. Вот эта комплиментарность, объединение в одном образе прямо противоположных характеристик уже выводит за пределы этического, обессмысливает абстрактные моральные характеристики. Бог — это не добро; Бог — это Бог, говорил Шестов.

Скажем тут же несколько слов о Христе «Двенадцати». Это гностический Христос, пришедший на землю для морального суда над ней, для казни и расправы. Это Христос, который «действует», который объективирован, тогда как основная характеристика «самости» — пребывание за пределами мира объектов. Христос у Блока противостоит «злому богу» творения, с которым боролись гностики.

12

Если мы теперь вернемся к «Чевенгуру», то главным образом для того, чтобы сказать о типичности этого произведения в ряду советской, а может быть, и русской литературы в целом. Можно сказать — с полной серьезностью,— что «Чевенгур» выделяется из ряда только тем, что это гениальное произведение. Но уже было замечено, что в отношении к архетипическим наполнениям произведений искусства они не различаются на качественной основе. Комиксы или Шерлок Холмс работают на уровне архетипов; то же следует сказать и о «Чевенгуре». Но нам сейчас надо не эстетическую оценку давать «Чевенгуру», а увидеть вещь в содержательно-архетипическом ряду русской литературы.

Мужчины без женщин — таков образ мира, открывшийся в «Чевенгуре». Я сознательно намекаю на военную книгу Хемингуэя. Война — вот, пожалуй, исчерпывающий образ советской действительности: война с самим фактом бытия, то, что мы не раз уже называли гностическим бунтом. В той картине мира, которая существует на уровне архетипов, нельзя искать однозначных причинно-следственных связей; поэтому нельзя сказать, порождает или, наоборот, порождается гомосексуальная ориентация этим состоянием войны. Повторим: у нас все такого рода состояния берутся не в плане эмпирической психологии, а на уровне символа и мифа — каковые, в свою очередь, составляют некую метапсихологическую реальность[2]. Естественно, все эти психологические содержания не могли ускользнуть от внимания советской литературы, которая иначе просто не появилась бы на свет. Роман Платонова лучше всех не потому, что в нем вся эта проблематика обнажена, а как раз потому, что она гениально зашифрована, переведена в парадоксальный, «художественный» план. Известно, что в искусстве не существует прямоговорения.

Поэтому же «Чевенгур» — не реалистичен, его нельзя назвать верной картиной первых лет советской власти. И, конечно же, это не сатира. Это роман из так называемого «фантастического реализма» — как «Бесы», отнюдь не бывшие хроникой нечаевского процесса, несмотря на подчеркнутую хроникерскую установку. Обе вещи оправданы — и правдивы — только на метафизическом и метапсихологическом уровне. Поэтому получается, что Платонов — писатель одновременно наиболее советский и наиболее антисоветский. Кошмарная правда, сказанная им о коммунизме, не исключает его личной лояльности к советской власти; это то, что всегда смущает в Платонове,— пока не станет понятна эта вот его «метапсихологическая» связанность с коммунизмом, идущая из индивидуального психологического опыта бисексуального человека. Платонов — медиум коммунизма.

Исключительность «Чевенгура», как уже было сказано, не означает, что аналогичные мотивы отсутствовали или отсутствуют в советской литературе. Элементарная наблюдательность сразу же выделила в советской жизни — тем более в первые ее годы — черты космической утопии. Много интересного увидел здесь И. Эренбург, один из рассказов которого на эту тему («Ускомчел») даже заслужил похвалу тогдашнего генсека[3]. Очень интересна одна новелла из «Тринадцати трубок»: о жителях Курска, под воздействием некой злокачественной трубки меняющих сексуальную идентификацию.

Не случайна в советской литературе двадцатых годов и обозначившаяся с начала нэпа тема победы биологических импульсов над мотивами идейного порядка; целый период — указанные двадцатые годы — прошел под знаком этой темы. Это было реакцией на небытийность коммунизма — преодолеваемую героями тогдашней русской литературы в элементарном половом акте. Тема коммунизма и тема пола — сообщающиеся сосуды в литературе двадцатых годов. Обычно как пример этой литературы называют «Тайное тайных» Вс. Иванова и два рассказа А. Н. Толстого — «Гадюка» и «Голубые города»; я бы добавил сюда еще один рассказ последнего — «Простая душа» (1919): в нем возникает архетипическая для советской литературы тема Пенелопы.

Советский человек как герой советского искусства снова утрачивает пол в период индустриализации, которая была очередной ступенью в «борьбе с природой». К этому времени относится крайне интересная попытка осознанного переведения этой проблематики в гротескно-комический план. Это Заболоцкий его «звериного» цикла. Сама природа стерилизуется у Заболоцкого. Переходящий к прямохождению Волк («Безумный волк») заявляет:

> С этой шеей вертикальной,
> Знаю, буду я опальный.
> Знаю, буду я смешон
> Средь друзей и юных жен.
> Но чтобы истину увидеть,
> Скажи, скажи, лихой медведь,—
> Ужель нельзя друзей обидеть
> И ласку женщины презреть?

Безумный Волк Заболоцкого — схимник, монах социалистического строительства[4].

Нет необходимости перечислять в хронологическом порядке все случаи присутствия этой те-

[2] При этом, однако, существуют чисто эмпирические соответствия всех этих архетипических содержаний: так, рост числа гомосексуалистов не только во время, но и после двух мировых войн — установленный факт.

[3] Сталин боролся тогда с Троцким, и ему нужно было отмежеваться на словах от революционаризма мировых масштабов, отдававшего все той же космической утопией,— прикинуться «прагматиком».

[4] Не следует все же преувеличивать сатиричность установки Заболоцкого. Он испытал весьма серьезное влияние со стороны Циолковского, посылавшего ему свои кошмарные гностические брошюрки, такие, как «Человек-растение» или «Нирвана». В конце концов, «Торжество земледелия» или «Безумный волк» — сочинения вполне гностические: коровы там прославляются не высокоудойные, а равноправные; волк же хорош не как представитель животного царства, а как исследователь, пытающий естество. Конечно, поэтические вариации гностических фантазий — лучший способ их осуществления. Вообще гностику лучше всего быть поэтом, сочинителем par excelence (вспомним Борхеса).

мы в советском искусстве,— достаточно сказать о постоянном подспудном ее наличии. Это позволяет обозначить архетип России, как он явлен в советском искусстве по крайней мере: этот архетип — Пенелопа, покинутая жена.

Лучше всех — как всегда, Платонов, с его «Рекой Потудань». А. Кончаловский, делая в Голливуде фильм по этому рассказу — «Любовники Марии»,— в ряде сцен, как мне кажется, сознательно обнажал мотивы и ситуации «Одиссеи». Так, скотобойня, на которой работает сбежавший от жены герой, похожа на пещеру Циклопа.

Тут нужно сказать, что сама «Одиссея» психоанализируется именно в данном ключе: странствия царя Итаки можно понять как бессознательно детерминированное нежелание возвращаться к жене. Между прочим, эта трактовка знакома советскому читателю по роману А. Моравиа «Презрение», переведенному в СССР. Но, думается, А. Кончаловскому архетипическая основа платоновского рассказа была ясна и без этих психоаналитических наведений; его фильм, как и литературная его основа, лежат в весьма ощутимой русско-советской традиции.

Вспоминается еще один из недавних советских фильмов Одиссеева плана: «Любимая женщина механика Гаврилова». Механик — корабельный, то есть моряк, то есть «Одиссей». Тот же режиссер (П. Тодоровский) сделал фильм «Военно-полевой роман»; можно сказать, что все советские романы — военно-полевые.

Хочу обратить внимание на то, что единственная мифологическая реминисценция, встретившаяся мне в советской массовой культуре,— Одиссей и Пенелопа. Имею в виду эстрадную песенку со словами: «Ты куда, Одиссей, от жены, от детей?» и с рефреном: «Пенелопа!»

Вспомним — один из лучших рассказов русской литературы называется «Пенелопа» (А. Битов).

В двух нашумевших не столь давно советских литературных новинках — «Антракте» Ю. Эдлиса и «Все впереди» В. Белова — при всей несхожести этих книг прослеживается общая тема: мужская несостоятельность перед женщиной. У Эдлиса интересно еще то, что он отправил в путешествие самое Пенелопу. Тот же ход — в «Иностранке» С. Довлатова. У другого эмигранта, Юза Алешковского, в его изобретательно придуманной «Маскировке» тема брошенных жен приобретает характер гомосексуальной травестии.

Пестрота проводимых примеров не должна смущать, потому что, как уже было сказано, архетипическое содержание литературных произведений не гарантирует их эстетического качества,— и наоборот. Можно, пожалуй, сказать, что архетипические образы продуцируются на двух крайних полюсах культуры: в гениальном творчестве и в массовой культуре.

После этого напоминания не страшно уже поставить Солженицына в ряд с песенкой об Одиссее и Пенелопе. Никто не знает, сколько узлов своего «Красного колеса» он еще завяжет, но вряд ли в дальнейшем появится сцена, равная по архетипическому наполнению сцене разговора Ленина с Парвусом: зачатие русской революции на убогой эмигрантской койке. Мотив этот — гомосексуальный; но вот тут как раз хорошо виден символический характер этого сюжета, этого мотива: не о сексуальной патологии идет речь, а о безжизненности, ненатуральности коммунистической догмы, о фальши и бесплодности коммунистического мировоззрения.

Вообще в сексуальной символике легче всего выразить отношение к родной стране: ведь в бессознательном это не только мать, но и жена. Ностальгия Бунина приняла характер эротических воспоминаний в «Темных аллеях», тогда как Набоков, в яростном усилии изжить эту ностальгию, пишет «Лолиту» — пародируя и снижая подспудный ностальгический сюжет намеренной сексуальной эскападой, а в «Бледном огне» он усиливает пародию введением гомосексуального мотива. Это должно означать, что автор «Дара» наконец-то забыл о прошлом и обрел покой в Швейцарии (что не помешало ему в «Арлекинах» еще раз выстроить на последний парад всех своих Лолит).

Думается, меня не упрекнут в проведении сомнительных параллелей, если я скажу здесь, что русские писатели-классики тоже не чувствовали себя хозяевами собственной страны. Поэтому и заметен в нашей классической литературе тот же сюжет в той же символике: мужская несостоятельность русского героя, заставлявшая многочисленных Елен (Пенелоп) русской литературы искать романтических героев среди болгар. В «Zoo» есть глава, не печатающаяся в новых советских изданиях: о типе «пробника» в русской литературе. В ней мужской герой не овладевает героиней, а только как бы подготавливает ее отдаться другому (Рудин — Лыжин, Обломов — Штольц и т. д.); это напомнило Шкловскому практику конных заводов, где провоцирующий, но недостаточно хороших кровей жеребец называется пробником.

Приведу пример того, как эта русская тема была обнаружена иностранным писателем. В рассказе С. Моэма «Нил Мак-Адам» героиня — русская эмигрантка Дарья неудачно соблазняет молодого англичанина, отвергающего ее по той причине, что он — латентный гомосексуалист, испытывающий влечение к ее мужу. В этом рассказе Моэм в наибольшей степени раскрыл собственную гомосексуальную ориентацию, но интересно, что для этого ему потребовалась русская героиня.

Вспомним также, что не кто иной, как Бердяев, выразил («Душа России») проблему русской истории в символике неудавшегося супружества: Россия — женщина, отданная нелюбимому или даже насильнику, в русской жизни нет проникающе оплодотворяющего сочетания мужского и женского начал; отсюда, по Бердяеву, «метафизическая история русского духа».

Эта черта русской истории (судьбы? души? архетипа?) наиболее трагическое выражение нашла в опыте коммунизма. Андрей Платонов в «Чевенгуре» лучше всех сумел выразить этот опыт.

После сказанного не стоит уже удивляться хроническим неурядицам советской экономики: ведь это — ковер Пенелопы.

Октябрь 1986 — апрель 1987

Статья Б. Парамонова вызвала немалые споры внутри редакции. Думается, и читателями «ИК» она будет встречена неоднозначно. Тем не менее ее философский уровень таков, что мы посчитали нужным представить работу «Чевенгур и окрестности» нашей читательской аудитории.

К 90-летию со дня рождения Л. Л. Оболенского

Евгений Марголит

Тот самый Оболенский

«...так кто ж ты, наконец?»
Гете. «Фауст»

Ну да, тот самый, седовласый, с немыслимой осанкой (понятно — Оболенский же!) из трогательного популярного телефильма «На исходе лета» и еще дюжины картин 70-х годов.

Да что там «На исходе лета»! Тот самый, что впервые появился на экране в 1920-м в агитфильме «На красном фронте» у творца монтажного метода Льва Кулешова, а в 1924-м привел в кино Сергея Эйзенштейна, а потом был его неизменным ассистентом во ВГИКе, а еще был режиссером популярных в 20-е годы картин «Кирпичики» и «Эх, яблочко...», а еще одним из первых в нашем кино звукооператором (и каким!), а еще в годы войны бежал из плена и стал послушником в каком-то румынском монастыре, за что, разумеется, после войны поплатился, а еще...

Живая история нашего кино, живой памятник тех легендарных лет. Слава Богу, догадались, снимают фильм; и вот уже почтительно приготовились — снимать, внимать, фиксировать: почтенного старца, патриарха и пр...

И тут, скорчив камере невероятную рожу, чуть ли не рожки показав, со словами: «Я ваш «уходящий объект», Леонид Леонидович Оболенский открывает фильм. И — пошло. И — поехало. И вдребезги, вдрызг, в щепки разлетается все это: «живой памятник», «патриарх», одним словом, «дорогой многоуважаемый шкаф». Вдруг обнаруживается нечто совершенно невероятное: мы — авторы и зрители — здесь раритеты и «шкафы». По пунктам нашего благоговения, безукоризненно угаданным, наносятся вдохновенные удары. Что называется — по бревнышку все разносится.

Творческое долголетие?— «Жизнь заставила меня быть лицедеем, актером то бишь от старости, когда мне просто, извините меня, на пенсию прожить нечем было».

Традиции школы Кулешова (а он-то, Оболенский,— среди зачинателей)?— «Ничего не дали нам в смысле метода! Метод был абсолютно вредный. Метод был формальный, и он ничего не оставил после себя...»

Знаменитая фотография, где Эйзенштейн посвящает Сергея Васильева в «профессора по монтажу» и Оболенский читает текст?— «Будьте любезны — вот вам история ВГИКа. Умереть — не встать. Просто бредовая вещь».

А уж что касается 20-х, то наши нынешние наскоки на кино той эпохи напоминают старческое брюзжание по сравнению с вот этой восхитительной эскападой, которую с наслаждением воспроизвожу целиком: «Годы начала, любого начала всегда невероятно привлекательны общедоступностью. Каждый может учиться кино у любого режиссера: за червонец в месяц, и ты будешь режиссером через полгода... Мы все можем и все взаимозаменяемы. Феномен революционного искусства — подделка! Мы принесли прежде всего невероятнейший протест ...но протест против Станиславского, который, видите ли, переживает, живет и переживает. Только бы стрелять, а по Большому театру пулями тенькать — не наш, не наш! Кто наш? РАПП — наш. Фамилии ни одной не назовешь. Кто наш в кино? АРК — весь наш. Все дозволено всем, и если зайца бить, то он научится зажигать спички. Учили, учили зайцев — никто не зажигает. И делать из этого романтику первых лет революции по меньшей мере опасно. Это романтика всеобщей доступности искусства, а по сути дела — недоступности...»

«Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский» Сценарий Е. Тирдатовой, П. Черняева. Режиссер Ю. Захаров. Оператор Б. Петухов. «Леннаучфильм», по заказу ВПТО «Киноцентр», 1990.

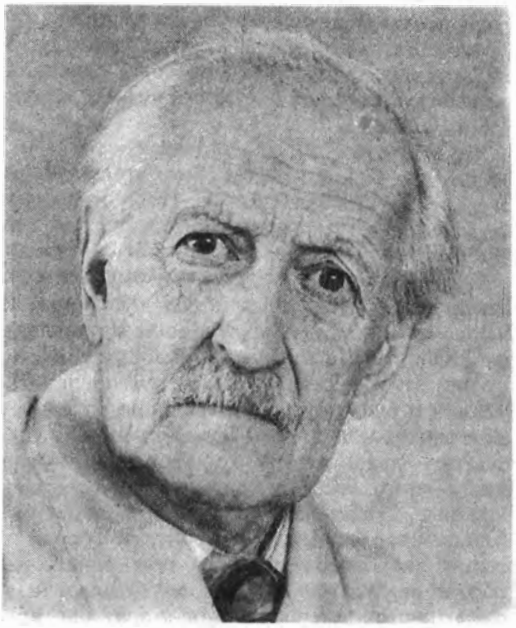
Дразнит? Эпатирует?— А то как же! Но ведь чем дразнит? Будь это просто ответы с точностью «до наоборот» по отношению к ожидаемым, не было б и проблемы: переменим плюс на минус, и все дела. А тут форма такая, что твое дело, как их воспринимать. Хочешь — как чистый эпатаж, хочешь — как загадку. Как игру: докапывайся до смысла. Но только окончательного, абсолютного смысла не ищи — живая жизнь неизменно уходит от окончательных определений, что виртуозно демонстрирует в своих ответах герой фильма.

(Так, по описанию М. И. Ромма, высказывался Эйзенштейн: говорилось одно, имелось в виду другое, а подразумевалось еще и третье. Не о том ли говорится в фильме: «Он научил меня самому главному: системному мышлению. Это то, что дает мне возможность быть сегодня живым».)

А он тем временем свое: «Я не очень уважаю актерскую профессию... когда говорят об актерах, я называю их лицедеями. Это старое русское название — лицедей. А лицедейство бы метафорически взяли — я всю жизнь притворялся».

Простите, кто здесь автор фильма? Умудриться одновременно спародировать намечаемый ход, поддразнить, да еще и предложить — опять же загадкой — собственный вариант! Замените «притворяюсь» на «играю» — не идет ли речь об удивительной способности превратить мир в площадку для игры? И втянуть — хочешь не хочешь — в нее всех окружающих. Н. Клейман заметил, что само построение картины «Ваш «уходящий объект»...» с ее неожиданными ассоциативными перебросами несет отпечаток интонации Оболенского. Ибо он — водящий в этой игре. Водящий в любую минуту — даже тогда, когда занимается кухонными делами: отбивка мяса превращается в исполнение чечетки на разделочной доске. Той самой чечетки, «бацать» которую обучал он студентов Мейерхольда и среди них — Эйзенштейна. Чечетка как предмет, входящий в обязательную программу обучения будущих корифеев нового искусства, а потом и соцреализма.

Вдруг всплывает: «...перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой» (Ю. Тынянов). Мы никак не можем уяснить себе, что эпохальное искусство 20-х в большей своей части было сделано безоглядно играющими мальчиками, для которых игра была нормой жизни, способом существования, а революция — синонимом эксцентризма. «Время переломилось» — и игра пошла по единственному руслу, которое было предоставлено эпохой: в три-четыре



года постановщики неистовых клоунад преобразились в создателей грандиозных революционных эпических фресок, славящих вздыбившийся мир, где проглядывает клоунский трюк.

От «Потемкина» до «Чапаева», от «Звенигоры» до «Юности Максима» торжествует и дает жизнь эта стихия. Но — в превращенном виде. Как средство для достижения высоких патетических целей. Когда цель достигнута, от этого средства отказываются решительно и бесповоротно. От «Чапаева» до «Волочаевских дней» и «Обороны Царицына», от «Юности Максима» до «Выборгской стороны» эта стихия вытравляется последовательно и безжалостно. Играющие мальчики, эстетические хулиганы и сорвиголовы в двадцать — двадцать три, корифеи нового революционного кино в тридцать три, неоднократные сталинские лауреаты, испытанные бойцы идеологического фронта к сорока и герои некрологов, подписанных деятелями партии и правительства после шестидесяти,— они с истовой серьезностью приняли правила новой игры, но все же что-то проглядывало временами и в гиперболической брутальности Пырьева (чьей любимой картиной стала «Прошлым летом в Мариенбаде»), и в навязчивых эскападах Донского, и в солидных академических исследованиях шутовства у Козинцева и Трауберга, и в их общей на диво трепетной любви к Феллини.

Тем же, кто аккумулировал в себе эту игровую стихию, кто остался навсегда верен тому кодексу поведения, была уготована иная судьба: вспомним хотя бы обериутов. Здесь, быть может, одно из объяснений несоизмеримости масштаба личности Леонида Оболенского и того, что смог он сделать в кино. Впрочем, как и его ближайших сподвижников — Кулешова и Хохловой. Пожалуй, в этом важней конкретной, так сказать, художественной продукции, сказывается сам факт присутствия этих людей в кино в качестве бродильного фермента — совершенно неважно, в конце концов, в какой конкретно ипостаси. (Кто знает, может, самые гениальные творческие достижения Оболенского — это его звукооператорские работы — особенно в «Окраине» и «Великом утешителе»: кто из видевших забудет душераздирающий скрип тележки, волочащей по тюремному коридору тело мертвого Джимми Валентайна?)

Вот как можно сказать: Леонид Оболенский сохранил прыгающую походку.

Легендой уже стала вполне реальная история о том, как в Кремлевском Дворце на каком-то очередном съезде кинематографистов Оболенский с Хохловой в фойе продемонстрировали Н. Клейману несколько сцен из знаменитых «фильмов без пленки», чем повергли в совершенное остолбенение официантов, милиционеров и топтунов: такого в этих серьезных стенах они отродясь не видели.

Цена, которой все это сохранено — чудовищна в общем-то: закрытые и непоставленные картины, фронт, плен, несколько отсидок, забвение, нищета. В принципе — как ни страшно и кощунственно это звучит — общий набор. Тут даже о выборе судьбы как будто говорить не приходится. Но вот что интересно: выбор жанра ее остается опять-таки за нашим героем. Горестный этот паек он расцвечивает такими невероятными, головокружительными поворотами индивидуальной судьбы — что и здесь последнее слово остается не за обстоятельствами — за человеком. Жизнь Оболенского, его биография оказывается самым блистательным его творением. Наверное, и единственно возможным в предложенных обстоятельствах, ибо стихия игры в чистом виде не может быть официализована ни при каких условиях, как не может быть приписана ни к какой конкретной эпохе. Потому, оставшись верен кодексу поведения своей юности, он с такой фантастической, неправдоподобной, сверхъестественной легкостью оказывается нашим современником в самом полном смысле этого слова, движимый веселым духом отрицания.

...В это время наш герой обрушивается на «Мастера и Маргариту». «С точки зрения Булгакова, Воланд значительнее, чем Христос, а это Сатана. Это совсем плохо... Насаждение сатанизма в эпоху, когда сейчас бы только выбраться к свету! Оказывается там, во тьме, есть покой! И Булгаков предлагает тьму и покой, а я предлагаю уйти в свет и в бег! А свет делается так: если темно, зажги спичку! Только спичку, и ты можешь делать шаг вперед! ...А тьма — тьма отступит. И придется Воланду все-таки уходить, ибо булгаковский «Мастер и Маргарита» — это типично сатанинская пропаганда».

...А потом надевает тяжелый, немного театральный берет (уж не бархатный ли?) и чуть улыбается: игра есть игра...

Всеволод Пудовкин

«...Очень серьезный вопрос — уничтожение режиссеров...»

12 января 1939 года с В. Пудовкиным беседовала комиссия Главного управления кинофотопромышленностью (ГУК) в составе С. Дукельского (только что назначенного начальником ГУКа вместо арестованного Б. Шумяцкого), Рубинштейна и Гагариной. У читателей, знакомых со стенограммами встреч с А. Довженко («ИК», 1990, № 8), братьями Васильевыми («ИК», 1991, № 2), может возникнуть вопрос: не получилось ли так, что режиссеры, оказавшись в двусмысленном положении «допрашиваемых советников», вольно или невольно возводили напраслину на поверженного Шумяцкого, на его верных помощников и на ГУК в целом? Ведь у каждого кинематографиста был к руководству свой счет (обоснованный или нет — это другая проблема, важно, что обид, претензий и недовольства хватало). И вот вчера еще всесильные, недосягаемые небожители сегодня низвергнуты, их не только можно, желательно или предлагается, но предписывается обличать, уличать, разоблачать.

Режиссеров (а они знают, что не только их) вызывают и говорят им: мы изучаем состояние вашей отрасли, мы люди новые, со стороны, и хотим получить объективные сведения из первых рук, из надежных источников — для того, чтобы положить конец безобразиям, создать нормальные условия для вашей работы. Помогите нам — и мы вам поможем!

Можно ли было не откликнуться на этот призыв? В очередной раз кинематографисты поверили, что теперь-то уж точно дела пойдут лучше — ведь дальше ехать некуда, положение просто отчаянное, работать по-старому невозможно, кинохозяйство необходимо срочно и радикально перестраивать снизу доверху — и окончательно, необратимо! Впервые их мнением интересовались, к их советам обещали прислушаться. Подумать только — С. Дукельский, даром что профессиональный чекист, начал свою деятельность с доверительных бесед, а не с накачек, установок, требований, угроз!

А. Довженко, братья Васильевы, В. Пудовкин говорили правду: каждый сообщенный ими факт подтверждается многими другими свидетельствами и документами. Выдумывать и малевать ужасы не было ни малейшей нужды: самая богатая или вконец больная фантазия не могли бы тягаться с абсурдной реальностью нашего тогдашнего фильмопроизводства и со сводящей с ума практикой партийно-государственного «управления» отраслью — разрушительного и деморализующего командования ею.

Другое дело — оценка этих фактов, в особенности — политическая: она целиком на совести кинематографистов. Трудно сказать, верили ли они в то, что Б. Шумяцкий и его окружение — в самом деле враги народа, а все беды, трудности, дикости и мучения легко объясняются вредительством (да еще многолетним, да еще на глазах у всех) кучки троцкистских негодяев, нагло и безнаказанно бесчинствовавших под самым носом всевидящего и всезнающего высшего руководства. Можно предположить, что такое допущение вконец измученные «винтики» — «солдаты идеологического фронта», делали, веря и не веря,— в той адовой, общественно-политической ситуации, в отравленной атмосфере леденящих душу «судебных» процессов. В том ненадежном, угрожающем со всех сторон, безвыходном мире, много раз перевернутом и утратившем, казалось, навсегда всякие нравственные измерения, последние ценности ориентиры и само понятие

объективного критерия в анализе действительности, само представление об умопостигаемой мотивации человеческого поведения, саму возможность сомнения в официальных версиях. В мире, где предписано было упразднить веру в свой собственный неповрежденный рассудок, в свою способность непредвзято видеть то, что явно находится перед глазами, мыслить самостоятельно.

В диверсионные злодейства легко было поверить еще и потому, что иначе ничего нельзя было понять и объяснить, исходя из презумпции разумности, общего дела, единства цели и тому подобных аксиом. Вопреки официальной демагогии и культовым ритуалам, вся система партийно-государственного управления кинематографом имела ближайшей целью его упразднение как области творчества и превращение в один из полностью роботизированных цехов мифографической пропагандистской фабрики. От искусства требовали перестать быть искусством, но играть его роль, решать его задачи, выполнять его функции, то есть тотально лгать, выдавая создаваемый новым правящим классом мифомир (термин Ю. Богомолова) за действительность.

Этот абсурд, конечно, и тогда поддавался рациональному объяснению, и мы знаем имена некоторых из тех, кто не дал себя одурачить. Однако, видимо, для большинства убедительнее (или психологически предпочтительнее?) была версия об измене, продажности, своекорыстии, неутомленном властолюбии, завистливости, злостном тщеславии, моральном падении, перерождении почти всей «ленинской гвардии» и почти всех героев гражданской войны, чем выводы, скажем, М. Рютина и тех, кто пришел к ним своим путем, не говоря уже об отрицательной оценке большевизма в целом, если бы ее в те годы выработал кто-нибудь из правоверных прихожан или лояльных граждан.

Поэтому можно предположить, что если кинематографисты и не могли так сразу и безоговорочно поверить в то, что старый большевик Борис Захарович Шумяцкий, твердокаменный ленинец, делегат исторического VI съезда партии, премьер-министр Дальневосточной республики, придуманной и созданной Лениным, то есть его особо доверенное лицо, давно продался мировому фашизму и много лет лихо обводил вокруг пальца самого Вождя, не спускающего глаз с «важнейшего из искусств», то сомнения отгонялись и глушились. И каждым формально соблюдался — с той или иной мерой истовости — предписанный ритуал безличностного растворения в отныне общепринятом.

У читателей стенограмм может сложиться одностороннее представление о Б. Шумяцком. О нем уже пишут и еще будут писать. Скажу только, что это была натура незаурядная и противоречивая, стихийно одаренная, с большим энергетическим потенциалом, однако исковерканная системой, не давшей по-своему яркому человеку стать деятелем культуры, крупной культурной силой, а употребившей его способности во зло. Он сделал для нашего кино немало полезного — и несчастий ему принес тоже достаточно (о его трудах на ниве киноруководства см. статью Ричарда Тейлора и постскриптум от редакции в третьем выпуске «Киноведческих записок», 1989). Типичный администратор ленинско-сталинской школы, он не всегда, однако, был только, скажем, самодуром. Во многих его действиях, которые гневно осуждались кинематографистами как абсурдные, наличествовала своя логика. Например, он запланировал «Чапаева» немым фильмом и не сразу дал разрешение его озвучивать, что долго ставилось «врагу народа» в несомненную вину, особо тяжкую и неискупимую в свете небывалого успеха фильма. Между тем Б. Шумяцкий был тогда озабочен пополнением репертуара именно немых картин, так как к тому времени лишь немногие киноустановки в нашей стране получили звуковые проекторы. (А то, что он не понял «Чапаева»,— что ж, он не составил исключения!) И таких случаев было немало. Однако общий результат нам ясен, сама история подвела здесь итог: сколько полезного ни делал бы руководитель внутри изначально порочной системы, его созидательные старания в итоге оказываются столь же бедственными для дела, как и старания разрушительные.

Подробный анализ и оценка положения советской кинематографии в 30-е годы — впереди. Опубликованные в «Искусстве кино» стенограммы (далеко не все из сохранившихся) бесед комиссии С. Дукельского с кинематографистами дают безусловно правдивые сведения и факты, позволяющие составить верное, хотя, разумеется, далеко не полное представление об этом положении. И понуждают размышлять — снова и снова — об удивительном свойстве отечественной истории — о ее заколдованной повторяемости, о ее прямо-таки мистической цикличности.

Е. Левин

Рубинштейн. Мы составляем комиссию, которая сейчас интересуется всеми делами ГУКа. Товарищ Дукельский — это новый начальник ГУКа.

Нас интересуют общие вопросы. Вы работаете давно в системе кинематографии, поставили ряд фильмов, и у вас есть представление о работе ГУКа.

Второе, что нас интересует, это вопросы художественной политики ГУКа, и хорошо было бы, если бы вы нам проиллюстрировали ряд кинофильмов. Есть ли недостатки, отклонения, извращения? Это было бы очень интересно для нас. Также интересны вопросы качества продукции. Интересен вопрос об отношении бывшего руководства ГУКа к режиссеру. В чем ненормальность взаимоотношений с режиссурой? Интересен вопрос о руководстве административно-хозяйственном в студиях и ГУКе.

Далее общие вопросы работы в кино (долгие сроки прохождения фильмов, перерасходы, простои режиссуры, простои актеров, простои площадей и оборудования).

Пудовкин. У меня такая особая точка зрения на это. Прежде всего я общую политику ГУКа не могу разделить, и мне кажется, что, несомненно, имелась система вредительского порядка. Ведь, по существу, программная часть, я бы сказал, программная официальная часть, если мы будем судить по отдельным удачным, хорошим картинам, была правильная. В чем дело? Дело в том, что у нас, помимо отдельных удачных картин, как «Ленин в Октябре», «Чапаев», «Волочаевские дни», которые сейчас выходят, «Депутат Балтики»,— у нас имеется огромный массив картин, из которых многие легли на полку, многие законсервированы и так далее. Для меня совершенно ясно, что вредную картину, картину, в которой заложены вредные тенденции более или менее ясно, пропустить нельзя.

Картина проходит целый ряд инстанций. Таким образом, она вреда прямо принести не может. Но где можно принести ей вред и каким образом? Всякими разнообразнейшими способами задержки. Метод задержки выпуска и работы над фильмом, влекущий за собой перерасходы, невыпуск в срок, устарение темы, неактуальность.

Затем дальнейший, очень серьезный вопрос — уничтожение режиссеров, творческих работников, их демобилизация. Все эти результаты вы можете получить при помощи разнообразнейших способов затяжки. Каким образом такие затяжки получались без того, чтобы фильм был вредного содержания?

Приведу пример — «Бежин луг». Нет сомнения, что у Эйзенштейна имеются формалистические тенденции в работе, чрезвычайно сильные. Но смотрите, какая получилась история. Ясная и отчетливая критика его работы совпала с тем моментом, когда по существу фильм был очень затянут, когда на него были затрачены миллионы и фильм был почти закончен. Что же тут происходило? С одной стороны — критика его работы, которая отражалась в приказах и протоколах. С другой — на практике оказывалось, что работать надо продолжать. Эйзенштейн был в смятении, он был дезориентиро-

ван. Получилось таким образом: как будто ГУК со своей стороны считал работу неправильной, а Соколовская утешала Эйзенштейна и говорила, что вещь мы сделаем. В результате оказалось, что Соколовская сама враг народа. И эта самая Соколовская, когда фильм был почти готов, обрушилась на него с уничтожающей критикой, ее речь была блестящей, она была для нас образцом. Таким образом фильм затягивался все время. Формалистические тенденции Эйзенштейна и целый ряд ошибок, которые были заложены в фильме, очень долго поддерживали, они наворачивали на себя расходы. В результате были израсходованы советские деньги, а Эйзенштейна хлопнули так по затылку, что он это воспринял не как воспитательную меру, а как сокрушающий удар.

Возьмем другой пример — режиссер Барнет. Он был передан на «Мосфильм». Нужно сказать, что вообще отношение к нему было очень скверное. Я потом буду особо говорить о том, что режиссеры не имели прямого разговора с руководством ГУКа, прямого определения их качества, а имели за своей спиной либо руку, готовящуюся их уничтожить, либо им помогали, притягивали. Причем все это было неясно и для окружающих непонятно. Все время чувствовалась закулисная сторона.

Барнету был предложен сценарий «Жутов мост». Это сценарий об обороне Царицына. Барнет — это запротоколировано,— получив сценарий, говорил о том, что он учуял (несмотря на то, что у Барнета не было в то время особой культуры, высокой советской культуры политической) в этом сценарии троцкистскую установку, поскольку там, в сценарии, была ситуация, где сталкивались крестьяне, партизаны и рабочие. Он это учуял. Причем работали только авторы сценария — Кожевников и Цейтлин. Сценарий был, несомненно, слабый. Как выяснилось впоследствии, сценаристы по политическому уровню стояли ниже режиссера Барнета.

Затем со сценарием «Жутов мост» начинается целый ряд перипетий. Представлен был один вариант. По этому варианту дается целый ряд указаний и так далее. Авторы начинают по этим указаниям переделывать. Переделывают один, два, три раза, и в конце концов, кажется, после шестимесячного периода получается совсем неплохой сценарий.

И вдруг опять такая история — резкая постановка вопроса о «Жутовом мосте», прямое обвинение Барнета в том, что он нарушил трудовую дисциплину, что сопротивлялся указаниям ГУКа. Взвалили всю вину на него. «Жутов мост» переделывался много раз, начинался уже предварительный, подготовительный период, его ввели в план в 1937 году, и вот «Жутов мост» законсервировали, а Барнета было предложено снять с работы.

Вот еще один пример, когда опять-таки использован весь комплекс условий. Возможно, что у Барнета есть отрицательные черты, которые имеются у каждого человека, но все же не стоял вопрос, чтобы ему помочь.

Бумажными указаниями картины сильно задерживаются. Бумажные указания — это серьезная вещь, это серьезный фактор и сильно задерживает работу. Когда художник работает над любой вещью, то это работа, требующая очень большой мобилизации всего как мыслительного, так и творческого аппарата. Это работа прежде всего живая. В ГУКе обсуждают сценарий, вводят два-три пункта указаний. Формально как будто все правильно, но художник, получая такие пункты указаний, получает недостаточный материал без живого общения, без живой речи, когда просто должно быть ухвачено существо вещи. Когда занимаемся, когда люди занимаются в политкружках, и то оказывается недостаточно читать программу кружка, конспекты. Нужно, кроме того, поговорить. Так складывается у человека любое представление.

Как же можно художнику давать бумажные директивы без живого разговора? А это было постоянной политикой ГУКа.

Конкретный пример — моя «Победа». Как складывалась работа? Сценарий потерпел большое ущемление — погиб Натан Зархи, сценарист картины. В основу сценария была положена (сценарий писался давно) челюскинская эпопея, когда потерпевшие катастрофу получают спасение от страны. В этом сценарии заложена одна ошибка — ошибка в трактовке морального момента. Там герой этой картины (так задумал Зархи, вернее, даже не Зархи, а это ввел Вишневский, который заканчивал сценарий Зархи) в определенный момент становился перед дилеммой: спасать брата или продолжать дело брата и остаться для того, чтобы готовить второй полет. Неверная постановка. Коллизия искусственная. Такая вещь решается иначе, решается в каждом конкретном случае: может быть, нужно лететь за братом, а может быть, нужно готовить полет. В сценарии то, что нужно идти за братом, было ясно.

Дальше. На это нам указывалось. Мы начали съемки в быстром и хорошем темпе и хорошем качестве. Приблизительно к первому мая были закончены все существенные съемки. Оставались только небольшие съемки, связанные с аэродромом. Надо было получить разрешение на аэродром. Разрешение на аэродром сначала вертелось в студии, потом оно вертелось в ГУКе, и мы получили это разрешение первого августа. У нас был, таким образом, двухмесячный перерыв под видом того, что мы не могли получить аэродром. Но даже несмотря на это, можно было бы быстро закончить картину. Срок у нас еще оставался до первого сентября.

Когда первого августа картина была закончена съемками совершенно, тогда поступило первое замечание ГУКа. По первым замечаниям ГУКа мы сделали досъемки некоторых эпизодов.

Дукельский. По замечаниям не личным, а на бумаге?

Пудовкин. На бумаге. Единственно, кто давал личные разъяснения,— это Зельдович. Разъяснения, которые были всегда туманны. А потом надо вам сказать, что когда говорит Зельдович (или Усиевич), то ни в одном слове

нельзя быть уверенным. Потому что это человек, который не имеет личного мнения, который подчеркивает, что «личного мнения у меня нет». Скажите: «Это мнение ГУКа и мое личное мнение, а ответа ГУКа еще нет».

Все эти бумажные указания мы выполнили, выполнили все изменения и досъемки. Оставалось одно озвучание. Тогда картина была потребована в ГУК. В ГУКе ее смотрели без нас, и оттуда (это довольно длительно шло, примерно пару недель) появляются новые указания, сводившиеся к тому, что нужно из картины убрать ощущение катастрофы. Это связывают с Леваневским. У нас оставалось еще 250 тысяч экономии, и мы имели возможность повернуть всю картину, в основном убрать катастрофу и сделать вынужденную посадку. После этой посадки люди, герои фильма, сами прилетают в Москву. Ситуация построена так, что молодой парень стремится лететь за брата, но начальник, заботясь о матери, говорит, что нужно некоторое время побыть ему с матерью. Он как будто остается, но мать сама посылает его туда.

Этот план, точно разработанный в кинематографическом плане, был подан ГУКу три месяца тому назад или даже четыре месяца. Затем начинается совершенно дикая история: мы не можем добиться ни ответа, ни разговора, ни бумажки, ни даже телефонного звонка. Вам это может подтвердить секретарь Шумяцкого. Она говорила: «Моя книга испещрена вашей фамилией, но Шумяцкий не может вас принять».

Рубинштейн. Сколько стоила ваша картина?

Пудовкин. Картина стоила один миллион двести тысяч.

Рубинштейн. Вы лично обращались с этим вопросом к руководству ГУКа?

Пудовкин. Это было на похоронах режиссера Марьяна. Я должен был дернуть Шумяцкого буквально за рукав и сказать ему, что, может быть, по старой памяти вы примете меня минут на десять. Он мне ответил: «Вот кончится выборная кампания, тогда я вас приму. Секретарь вам позвонит». Кончилась выборная кампания, а до сих пор меня Шумяцкий не принял и секретарь мне не позвонил. Я пытался это сделать через Хачатурьяна. Хачатурьян может это подтвердить. В конечном счете только за два дня до смены руководства пришла новая бумажка, где было сказано, что ГУК считает необходимым убрать из картины дух пессимизма. Вообще это страшно трудно формулировать, потому что было сказано очень расплывчато. Причем в какой части нужна эта переделка — ничего не понятно. Потом подтверждается, что картина должна быть законсервирована, но студии и режиссеру вменяется в обязанность продолжать поиски в этом трудном, как считает ГУК, деле.

Вот вам предложение для режиссера. Если были бы лично даны более точные установки, можно было бы сделать. У нас многие люди смотрели картину, и Шмидт смотрел картину, и порочности не нашли. Там единственное столкновение только в связи в Леваневским. Вот так обстояло дело с «Победой».

Рубинштейн. На сколько месяцев была задержка?

Пудовкин. С первого января.

Дукельский. Вы не могли видеть Шумяцкого за это время?

Пудовкин. Ни разу.

Дукельский. С какого года вы его не видели?

Пудовкин. На личном приеме — с самого начала моей работы в 1936 году. Я видел и встречал его, когда он созывал несколько человек. Мне хочется вам рассказать, как он интересовался моей работой, причем это характерно для него. Но расшифровывать его поведение я не был в состоянии.

Дукельский. Это личная неприязнь?

Пудовкин. Не скажу. В первые моменты, когда я был в «Межрабпомфильме», ко мне со стороны Шумяцкого было исключительное отношение в том смысле, что человек писал мне письма, интересовался моей работой. В первое мое появление на «Мосфильме» тоже было отношение достаточно внимательным. Он интересовался сценарием. Он спорил с моральной постановкой проблемы, и нужно отдать ему справедливость, что он оказался в этом прав. Мы с Вишневским считали, что так можно сделать.

И потом вдруг начинается (мне трудно установить точную дату), начинается охлаждение отношений. Иначе это и не определишь. Что-то случилось, что-то вышло иначе. Но что, почему — неизвестно.

Есть другой факт с Барнетом, к которому отношение было безобразнейшее. Я не могу его не связывать с резким выступлением Барнета на активе. Это было в Доме кино в связи с тематическим совещанием. Там Барнет резко выступил против Шумяцкого, и отношение к нему было безобразнейшим вплоть до бытовых условий. Человек живет все в той же узенькой комнате. Жена спит на постели, он на полу. Причем когда распределяли в ГУКе квартиры, то ему сказали, что он квартиры не получит. И кто-то ему сказал, что против его фамилии стоит птичка. И вот он, благодаря птичке, квартиры не получил.

Дукельский. Этот дом еще не заселен?

Пудовкин. Заселен. А Барнет с птичкой черт знает в каком положении.

Рубинштейн. Мне бы хотелось вернуться к вопросу художественной политики. Может быть, вы дадите ряд примеров?

Пудовкин. Я считаю так, что выставленная официальная программная часть, официально, открыто излагавшаяся на активе, на собраниях,— была достаточно выверена. Но ведь программная политика только тогда политика, когда связана с реализацией ее. Какова реализация ее? Выражается она в том, что откозыривали одним, другим, третьим фильмам. Но эти фильмы — не достижения Шумяцкого, а работа мастеров. А по основному массиву фильмов велась колоссальная политика задержки.

К аппарату ГУКа я непосредственного отношения не имел и могу судить только по результатам. Смотрите, как в конце концов складывается общий характер нашей кинематографии. У нас фильмов о современности категорически нет. В самом ближайшем плане 1937 года фильмов на современную тему нет. И хотя словесно, в порядке заявления, и говорилось, что такая тематика должна быть, но настоящей конкретной политики создания фильмов на современную тематику нет. Возьму примером себя. Я никогда не работал над историческими фильмами. А у меня ближайшие постановки — «Суворов» и «Анна Каренина». Мы зависим от сценарного отдела, от случайных столкновений с людьми, с писателями, с теми, кто желает дать тему, с предложениями со стороны, и ГУКа тоже.

Рубинштейн. Вы могли бы назвать фильмы, выпущенные на экран, которые бы страдали формалистическими вывертами или слабой художественной насыщенностью, ничего общего не имеющей с искусством?

Пудовкин. Я уже вам говорил. Фильмов выпускали немного. Фильмы с формалистическими вывертами, не имеющие ничего общего с искусством, задерживали, консервировали. Но самое главное, что фильмы эти в свое время делались.

Относительно фильма «Строгий юноша». В свое время, еще при появлении сценария, было очень много разговоров, говорили и в режиссерской общественности, что в самом сценарии заложено начало, которое совершенно не годится для нашей советской кинематографии. Чрезвычайно абстрагированное толкование таких серьезнейших бытовых вопросов — связь мужчины и женщины, любовь между мужчиной и женщиной. Об Абраме Роome можно судить по его немым картинам, например по «Третьей Мещанской». Можно видеть, что у него имеется известный мещанский сексуальный оттенок.

Гагарина. Несмотря на то, что сценарий в основном был неправилен, он все же был принят?

Пудовкин. Принят. Я не имею возможности в этом разбираться. С одной стороны, как будто говорилось, что фильм негоден, что фильм будет плохим и т. п. и т. п., а все-таки фильм был доведен до полного конца, затрачено было много денег.

Причем надо отметить, что в смысле формального качества сделано высоко. Блестящая операторская работа, мудреные трюки и много блестящих вещей. Когда фильм был готов, он всем массивом грохнулся — его запретил сам ГУК, причем говорили, что это его заслуга. Это очень интересно. Каждый раз такое грохание фильма поддерживалось жесткой политикой расправы с режиссером. Абрам Роом был отставлен от всякой работы. Может быть, по отношению к Роому это было до известной степени справедливо, но такие случаи, как с Барнетом, Мачеретом, несправедливы.

Я имею сейчас непосредственную связь с «Вальтером». Это антифашистский фильм, автором которого был Юрий Олеша, который работал над этим сценарием лучше, чем над «Строгим юношей». В фильме есть удачный эпизод — это концлагерь. Это и агитационно сильно, и художественно сделано хорошо и в сценарии, и в фильме. Но сейчас я говорю о фильме. Но там имеется фигура коммуниста. Актер, играющий эту роль, Кудрявцев, оказался неудачным. Очень сухое исполнение. И по сценарным ситуациям есть целый ряд неудачных вещей. Например, в целях конспирации он делается парикмахером, причем этот коммунист, руководитель, играя парикмахера, настолько перехлестывает в почтительности, что зритель забывает, что это коммунист, и у него получается впечатление больше от парикмахера, чем от коммуниста.

Но это такая ошибка, которая исправима. Мы это сумели исправить. Небольшими досъемками поворачивается и самый ход развития действия, и фильм сам меняется.

Финал сделан совершенно нелепо — по предложению Шумяцкого. Финал на немецком заводе, где после речи фашиста все рабочие вдруг в один голос протестуют и поднимают кулак — «Рот-фронт!» Картина получилась дикая и неправдоподобная. Хорошо, правдиво сделанный концлагерь, и потом вдруг такая демократия на заводе. Они думали сделать плакатную концовку. У нас сейчас здесь на студии все меняется. Взялись за это дело люди, конкретно думающие и умеющие работать. Мы в течение трех дней сделали изменения.

Что было сделано ГУКом? ГУКом была

получена картина. Мачерет ходил желтый, бледный, ходил так неизвестно сколько времени.

Когда нам показали картину, то мы сразу предложили конкретную переделку. Она попала в ГУК, ее обсудили и потом прислали бумагу. Началось с того, что режиссера Мачерета в свое время охаяли за «Родину». Работал он в плане художественном не на особо высоком уровне, а в плане агитационной работы неплохо. Хаять его по этой линии не надо было. Другое дело — ставить вопрос о его художественных способностях. Но он, безусловно, растет, и это вы можете усмотреть из «Вальтера» — вырос человек. В этой бумаге ГУКа было сказано, что ввиду того, что Мачерет упорно не выполнял предписаний ГУКа, отставить его от работы и передать картину другому режиссеру.

Рубинштейн. Вам?

Пудовкин. Нет. Всегда идут коридорные разговоры. Потом Хачатурьян говорил со мной и сказал, что Шумяцкий предлагает мне заняться картиной «Вальтер». Я сказал, что займусь, но в порядке помощи. Я и Райзман в порядке помощи делали исправления. Последнее обсуждение было у нас, и была признана правильность этого. Отсутствие прямого разговора, встречи, живых указаний, в которых человек и с художником знакомится, и ему толково передает свои мысли, за некоторым исключением. Говорят, что Шумяцкий встречается с некоторыми режиссерами, но это единицы. Это Александров, Дзиган, которые получают непосредственные указания.

Рубинштейн. Меня интересует вопрос следующего порядка. Если мы возьмем театр, драму или оперу, то там есть директор театра, у него и административное руководство, ему принадлежит право решения вопроса и т. п. и т. п. И там определенные права имеют художественный руководитель и режиссер. Нам, людям со стороны, представляется, что в кино существует иное положение вещей. Здесь, скажем, расходование денег, целый ряд административных функций, подбор людей — все это взвалено на режиссеров. Писание сценариев, главным образом, делает режиссер, не считая небольшого количества сценаристов. Складывается такое представление, как будто режиссер имеет меньше возможностей заниматься своей непосредственной, режиссерской работой. Здесь имеется некоторое, я бы не сказал, своевластие, а во всяком случае, диктатура режиссера.

Пудовкин. Имеется известная бесформенная свобода, которая часто дает возможность распущенности.

Рубинштейн. Мы ищем и не находим руководителя предприятия, а видим режиссера, который выполняет не свойственные ему функции. Верно ли это представление?

Пудовкин. Нужно сказать, что, в отличие от театральной работы, от театральных режиссеров, состав режиссеров кинематографии необычайно разнообразный и очень различный, я бы сказал, по культурному уровню режиссеров. Это имеется. С другой стороны, людей, руководящих работой режиссеров, у нас, во-первых, и не так много, и, во-вторых, в системе ГУКа это сводилось персонально к самому Шумяцкому, который единолично решал и выполнял.

Я собирался говорить о том, что корни такого тяжелого состояния нашей кинематографии лежат в основном в сценариях. Если вы проследите на конкретных примерах причины переделок, всяких задержек, неудач, консервации, то вы увидите — причины лежали в самом сценарии. Отсюда и получается.

Дальше. Кто у нас работает со сценаристами? На фабрике имеется сценарный отдел и, во-вторых, решающая инстанция в ГУКе — персонально один Шумяцкий. Мне недавно заведующий сценарным отделом Резник говорил: «Если бы мне дали со сценарием «Анна Каренина» поработать десять дней, я бы смог,— а я специалист, хорошо подкованный человек, умею с этим работать,— дать настоящие предложения, я бы по-настоящему продумал эту вещь, но мне в среднем на сценарий дается полтора дня». Он в сценарном отделе один, подкреплен небольшим количеством людей, плохо подкованных. Причем на него взваливается много других обязанностей. Например, я присутствовал при том, как он подписывал счет на валенки. Человек, который должен помогать в работе со сценариями, загружен всякой работой и находится в крайне тяжелых условиях.

Рубинштейн. Вы пишете сами себе сценарий или вам пишут?

Пудовкин. Я никогда не писал себе сценарии. Довженко, например, сам себе пишет сценарии, но он сказал, что он хочет, чтобы ему писали сценарии. Я себе сам не пишу сценариев, но работаю вплотную со сценаристами с самого первого дня. Ни один режиссер не скажет, что хочет писать сценарий. На сценарий вы тратите такое большое количество энергии, что не остается ничего для постановки. Поэтому вопрос о сценариях, вопрос о том, чтобы режиссер не писал сценарии, упирается в организацию сценарного дела, а эта организация буквально не тронута, и, может быть, умышленно не тронута.

Рубинштейн. В чем заключается такая «бесформенная» свобода?

Пудовкин. «Бесформенная» свобода заключается в том, что на режиссера, в силу условий, падает большое количество обязанностей. Ему приходится заниматься огромным количеством вещей, которыми по существу он заниматься не должен. В первую очередь написание сценариев. Работа над сценарием — это колоссальная работа. Я бы сказал сейчас, что работа административного порядка не так серьезна. Самое большое, что мешает режиссерской работе,— это вообще обстановка на фабрике во время работы, несорганизованность цехов, обслуживание самих себя. Говорить о том, что в процессе работы над картиной была творческая атмосфера, не приходится. Это колоссальный тупик, который все время заставляет человека лично заниматься на предприятии колоссальным количеством мелких и более крупных неполадок.

Рубинштейн. «Бесформенная» свобода режиссера в чем заключается?

Пудовкин. Я понимаю, что́ вы хотите...

Гагарина. Нельзя ли к этой свободе отнести подбор актеров?

Пудовкин. Да. Все это сводится к отсутствию в целом ряде конкретных случаев высококвалифицированного руководства — в художественном плане. Вот что самое главное. Нет ни средних, ни крупных людей. Вот почему я говорил о сценарном отделе. У нас сценарный отдел, который должен быть мощным отделом в смысле художественной и производственной высоты, и в смысле высокого политического уровня, и в смысле количественном, этому никак не соответствует.

Рубинштейн. Вы по приказу ГУКа дорабатываете с товарищами картину «Вальтер». Вы чувствовали художественное руководство ГУКа в процессе этой работы?

Пудовкин. За исключением бумажек — ничего не было. И это буквально по всем картинам — ничего, кроме бумажек.

Рубинштейн. В процессе работы над «Победой» Шумяцкий приходил лично?

Пудовкин. Никогда. Куски смотрел, причем никогда после просмотра картины вы от него ни одного слова не услышите, и никто не знает — это положительная или отрицательная оценка.

Рубинштейн. Но ведь вы, наверно, спрашивали?

Пудовкин. Конечно, спрашивал. Вы получаете ответ — и больше ничего, причем с самым непроницаемым видом. У вас создается впечатление, что человек просмотрел, будет обдумывать, будет советоваться с такими людьми, с которыми только он может общаться.

Гагарина. Руководство ГУКа утверждало объекты съемок, места съемок, натуру?

Пудовкин. Фактически режиссерский сценарий утверждался, куда входили и объекты съемок.

Рубинштейн. Вы получаете формальное заключение: сценарий утвержден ГУКом?

Пудовкин. Сначала утверждается литературный сценарий.

Гагарина. Если необходимо перенести место действия из Москвы на Кавказ, смета дана, деньги даны — вы планируете, что можно перенести место съемки на другую территорию? Вы это делаете сами, не получая разрешения ГУКа?

Пудовкин. Если делаются изменения планировки, то это делается в аппарате фабрики. Мы настолько далеки от ГУКа, в частности я, и поэтому имеем дело только со студией. Может быть, руководство фабрики и получает разрешение.

Рубинштейн. Не сказывается ли «бесформенная» свобода режиссера на свободе расходования денег?

Пудовкин. Я вам скажу по совести, не потому, что я режиссер и мне хочется выручать своих товарищей по работе. Раньше была тенденция такая: в чем дело, я хочу снимать ту декорацию, а не эту. Была такая вещь. Сейчас эта вещь в значительной мере ликвидирована, и у самих режиссеров такой тенденции к этому, за некоторым исключением, нет. Но существует тенденция, в лучшем случае, не бороться. Как пример — «Степан Разин», режиссеры Преображенская и Правов. Вот вам история этой картины. Во-первых, огромная тема Степана Разина, исторически трудная, требующая высокой квалификации, настоящей большой культуры, культурной подготовки и большой ответственности — поручается режиссерам, которые, безусловно, этой задачи выполнить не могут и не смогли.

Гагарина. Чем это объяснить?

Пудовкин. Это прошло все инстанции. Это закреплено в ГУКе и на фабрике. Там была Соколовская. Это дело фабрики, и закреплено это ГУКом. Второе — как будто правильно ставится вопрос: прежде чем дать картину, нужно сделать опыт. Пусть режиссеры снимут эту декорацию. Они снимают. Мы и, в частности, я, просмотрев куски экспериментальной съемки, заявили, что ничего не выйдет! Плохо. Все ж эти экспериментальные куски, очевидно, кем-то между тем были признаны удовлетворительными, и картина пошла. Отношение к творческой общественности безобразное. На съезде ЦК киноработников об этом много говорилось.

Рубинштейн. Что получилось с этим фильмом?

Пудовкин. Начались безобразные вещи. Режиссеры назначили одно место съемок — в Саратове. Когда они приехали туда, то нашли, что им это место не годится, и пароходы, построенные там, нужно было перегонять в другое место, на Жигули. В результате — незаконченные натурные съемки, и картина законсервирована. Эта картина была рассчитана на две серии. Художественно она сделана безобразно. Степан Разин — не Степан Разин, а Стенька Разин. Абрикосов играет безобразно: руки в боки. Натуральный материал распределен на две серии, и перед фабрикой стоит проблема затратить еще около трех миллионов на продукцию заведомо очень низкого качества. Ставится вопрос, чтобы свести материал в одну серию. Вот здесь беспомощность режиссеров, художественная беспомощность могла быть использована: можно было сжать, прекратить съемки. Кричат: что там делается? А вместе с тем дело шло, шло и дошло, несмотря на то, что общественность фабрики все время об этом говорила, сигнализировала.

Рубинштейн. Известны ли вам фильмы, на которые произведены затраты и которые имеют судьбу «Степана Разина»? Это в 1936 или 1937 году.

Пудовкин. Есть еще один довольно опасный фильм — это «Честь», на транспортном материале. Но ее вытянуть можно.

Рубинштейн. Что сейчас с этой картиной?

Пудовкин. Там имеются ошибки, аналогичные «Вальтеру». Это транспортная картина, в которой непосредственное участие принимал Лазарь Моисеевич Каганович. Сценарист и режиссер строили картину на том, что там имелось вредительство на транспорте. Соколовская заявила вдруг режиссеру во время съемок, что вредительскую работу нужно убрать, что будто бы она говорила лично с Лазарем Моисеевичем, и он сказал, что нужно убрать. Это оказалось ложью. В сценарии была неразбериха, и начальник политотдела сделан неудачно: очень сухо, холодно, формально.

Гагарина. Актеры хорошо играли?

Пудовкин. Прилично.

Рубинштейн. Почему простаивают штатные актеры? Там есть такие актеры, как Ада Войцик, Есипова, Павлова, Витовтов. Они по два года числятся в штате фабрики, получают зарплату и не играют?

Пудовкин. Нужно сказать честно — состав наших штатных актеров в среднем невысок. Сказать, что крупные актеры, нельзя. Естественно, что режиссер, очень редко ставящий фильм, гонится за лучшими актерами. Свердлин — в театре не имя, а в кино замечательный актер. Также Ванин себя хорошо показал.

Можно было бы воспитывать актеров, но, к сожалению, мы имеем возможность воспитывать их только на фильмах. Для того, чтобы воспитывать актеров, им нужно играть, а для того, чтобы играть, хочется взять актера получше. И актеры правы, когда они протестуют. Но есть какая-то жизненная правота и у режиссера.

Рубинштейн. На студии имеется пятнадцать актеров. Нужно выяснить, подают они надежду или нет. И сказать десяти, которые надежду подают, что они могут остаться, а пяти сказать, что не выйдет у вас это дело, лучше перемените профессию.

Пудовкин. Вопрос так ставился. Это люди, которых в свое время готовил ВГИК, и ЦК профсоюза их защищает. Во-первых, штатные актеры. Как только пускается в производство какой-нибудь фильм, то актерский отдел или тот, кто заведует штатными актерами, рекомендует на целый ряд ролей фильма штатных актеров. Режиссер может их взять, но может и отказаться. Так вот, отказ от актера предоставлять лично режиссеру не надо. Отказ от актера решает творческая секция. А то получается так: режиссер может сделать пробу, проба получится плохая, так как от режиссера многое зависит. Так создается это зло. Оценку будет делать наша общественность, которая была очень зажата и распущена Шумяцким. Был приказ о том, чтобы не показывать неготовый материал творческой секции и творческой общественности. Это было после фильма «Волга-Волга». Средняя часть фильма сделана весело и очень хорошо. Но нам казалось, что в первой части картины, где демонстрируется городок, в котором живет идиот Ильинский, получается ощущение нелепого города Глупова. Но ведь в конечном счете этот город находится где-то в советской стране! Потом еще есть ряд неприятных кусков, которые буквально всем товарищам не понравились. Но когда результат этого обсуждения дошел до Шумяцкого, тогда ГУК (еще был тогда Усиевич) сказал Александрову: не слушайте, продолжайте делать фильм.

Гагарина. Скажите, принцип штатных актеров правилен?

Пудовкин. Правильно было бы иметь определенную группу актеров при фабрике, которая существует в условиях постоянной воспитательной работы. Вообще говоря, мы, конечно, должны иметь своих актеров.

Публикация Е. Левина

К 100-летию со дня рождения О. Э. Мандельштама

Ирина Багратиони-Мухранели

Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама

«Египетская марка» — произведение во многом закрытое, требующее комментария и дешифровки. Мандельштам создает последний оригинальный миф Петербурга — миф о Каменноостровском проспекте[1]. В основании его — историческая география, принцип говорящего пространства, который помогает искушенному читателю «считывать», увязывать воедино тщательно выстроенную систему лейтмотивов. Среди разнообразной символики Каменноостровского проспекта — мальтийской (Павел I, мотив цареубийства), пушкинской (место написания «Памятника» и тема бессмертия), петровской (начало строительства Петербурга и европейской культуры в России) — Мандельштаму в его петербургской повести очень важна кинематографическая символика и стилистика. Она органически принадлежит Каменноостровскому проспекту.

Здесь, на самом современном (отстроенном в конце XIX — начале XX века и еще не превратившемся в улицу Красных зорь, а затем в проспект имени Кирова) петербургском проспекте, находилась родина самого младшего из искусств. 4 мая 1896 года именно здесь, на Каменноостровском, в увеселительном саду «Аквариум» состоялся первый в России киносеанс. А с 1918 года здесь располагается киностудия — Петроградский кинокомитет при Наркомпросе, павильон «Севзапкино», современный «Ленфильм».

Но Мандельштам никогда не ограничивается элементарной констатацией. «Кадровое взятие» у него никогда не бывает случайным. Факт, который он использует, всегда бывает развит, поддержан контекстом. Суть его поэтики и, в частности, прозы в умении строить онтологический образ, образ, представляющий явление во всесторонней, контрастной полноте. Ему удается синтезировать киномысль за три десятилетия нашего века.

Своеобразие метода Мандельштама заключается в том, что он никогда не довольствуется внешней похожестью. Право на сравнение, на соединение, сопоставление получают лишь те предметы и явления, у которых несколько общих точек, глубинное структурное сходство.

Кинематограф включен в общий контекст «Египетской марки» не только по «географическому сходству». Одного констатирующего факта Мандельштаму мало. И место кинематографа в ткани повести органично, это одно из главных направлений мысли автора в размышлениях об искусстве в целом и о его современном состоянии, в частности.

Во-первых, Мандельштама не могла не привлекать идея связи поэзии и кино, широко обсуждавшаяся современниками. Затем с кино, фиксировавшим действительность «как она есть», связывалась идея бессмертия[2]. В «Египетской марке» это одна из главных

[1] Подробнее см.: Фейнберг А. Каменноостровский миф.— «Литературное обозрение», 1991, № 1, с. 41—46; отрывок из книги «Египетская марка» — энциклопедия петербургской жизни. Опыт комментария». Саратов, 1992.

[2] «В то время как поэты прошлого века творили свое бессмертие, строя в своем воображении памятник, к которому не зарастет народная тропа, поэты нашего времени символизируют свою славу и известность популяризацией на экране. «Я повсеградно оэкранен, я повсесердно утвержден». Для него (Игоря Северянина.— И. Б-М) экран — эмблема всенародности, общепризнанности, приближенности к широким народным массам. «Памятник нерукотворный» — это мертвый, неподвижный символ минувшего века, экран — живой, движущийся образ современности: но тот и другой знаменуют собой славу, признание, победу, бессмертие».— «Кинотеатр», 1918, № 2, с. 3.

тем. Неудавшееся домашнее бессмертие частной, общественной, гражданской, государственной жизни России — буржуазного дома на Каменноостровском и подлинное бессмертие — поэтическое. «Памятник» Пушкина — вершина его Каменноостровского цикла и поздней философской лирики — связывает русскую культуру с мировой — античной, иудео-христианской. «Памятник» Горация — Пушкина — сквозной текст, сама суть культуры. Петербургская повесть Мандельштама — лишь заметки на полях, маргиналии к этому. Известно, какую роль в сознании акмеистов занимала идея сквозного текста культуры. Мандельштам находит конкретный, «местный» вариант, который становится стержнем повести и его размышлений об истории заката Петербурга, гибели империи и нетленности — единой с европейской — русской поэзии и культуры.

Текст «Египетской марки» — необыкновенно емкий и насыщенный — пронизан кинореминисценциями. Здесь и полемика на сюжетном уровне с содержанием советских фильмов 20-х годов, и отзвуки отношения к кино прототипа главного героя «Египетской марки» Валентина Парнаха, во многом сформировавшие фабулу. И применение эстетических принципов кино как искусства в разработке концепции слова.

«Внутрикадровый монтаж» слова-путешествия

Мандельштам, по его признанию, писал «методом опущенных звеньев»[3]. То есть предварительное обследование действительности, установление связей во всей их полноте остаются на стадии замысла. Подробное описание уступает место квинтэссенции, «выжимке» смысла. При этом Мандельштам находит способ избегать сухости и неполноты. Это не традиционный троп, представляющий часть вместо целого. Мандельштам ставит перед собой цели сохранения документальной точности и полноты, ради достижения которой — «орудийной», снайперской точности и силы поэзии — он вырабатывает свой оригинальный метод, наиболее подробно изложенный в «Разговоре о Данте».

«Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «со́лнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — это значит всегда находиться в дороге»[4]. А перед этим Мандельштам говорит, что всякий период стихотворной речи и — в его системе восприятия — всякое художественное высказывание,— «будь то строчка, строфа или цельная лирическая композиция — необходимо рассматривать как единое слово».

В концепции слова, связанного с семантическими циклами, Мандельштам близок к идеям построения онтологического образа Вячеслава Иванова. Мандельштам использует слово во многих контекстах одновременно, развивая за счет контекста несколько ассоциативных смыслов, заложенных в понятие. Логос для акмеистов — то же, что музыка для символистов. Мандельштам как бы пишет смысловыми аккордами. Он не просто «приклеивает» смысл к смыслу (пользуясь выражением Л. Кулешова,«к фигуре Наты Вачнадзе лицо А. Хохловой»), а обнажает скрытые связи, единство и непрерывность культуры. Например, слова «золотое руно» (миф об аргонавтах), «агнец» (Христос, бескровная жертва), «овчина» («пахнет дымом бедная овчина»), «шерсть» — все, что сделано из шерсти, например, шевиотовая визитка Парнока — героя «Египетской марки»,— существуют как семантический цикл, как единое слово. То есть каждое из них сохраняет все ассоциативные связи. Мандельштам осознает такое «слово» как органичное целое, и «боги не ведают, что он возьмет» — буквальное значение, ассоциативный смысл, и какой. Кроме того, творчество Мандельштама — редкий пример единого текста. Поздние произведения продолжают развивать ранние, и смысл, сколько-нибудь адекватный авторскому, может открыться для читателя, только если стараться держать в поле зрения все им написанное. Потому что в семантические циклы у Мандельштама «увязаны» не только ключевые слова, а все, которыми он пользуется. Мировая культура освоена им, одомашнена и выстроена. Однажды выявленные смыслы не меняются никогда. Это постоянство эпитета идет от связи Мандельштама с фольклором — коренной, глубинной. Потому что поверхностных этнографических стилизаций и лубочных заимствований, как всякого дурновкусия, Мандельштам избегал всегда.

Он хочет нового синтеза и ищет его на

[3] Мандельштам О. Вокруг натуралистов. Собр. соч. в 4 т., т. 2. Нью-Йорк, 1931, с. 186.

[4] Мандельштам О. Разговор о Данте, с. 374—375.

новой основе. В свое время В. Б. Шкловский афористично заметил, что появление фотографии отбило вкус к натурализму в литературе.

Слово-путешествие Мандельштама связано с идеями движения и непрерывности, Эстетическое осознание феномена кино спровоцировало Мандельштама на создание образа, претендующего на всеохватную полноту, необходимую для построения нового современного мифа, равного остальным петербургским мифам.

В. Парнах.
Рис. Пабло Пикассо

В «Египетской марке» соединяются два полюса, две традиции — кино в мельесовском понимании, как волшебный вымысел, граничащий чуть ли не с оперной феерией, кино, как хроника, точное и документальное свидетельство истории. И сверх того — кино, как источник и создатель новой мифологии. Это-то направление ближе всего Мандельштаму. Он строит свой текст, одержимый идеей правдивого свидетельства истории. Но высшая правда создается только в художественном тексте, синтезирующем и обобщающем факт. Поэтому он аккумулирует идеи и опыт «киноправд» Д. Вертова и опыт «монтажного кинематографа» Л. Кулешова, складывающиеся традиции Пудовкина, Протазанова, Эйзенштейна, феномен Чаплина. Это результат в основном скрытой от нас громадной внутренней работы. Непосредственным контактам Мандельштама и кино уделяли внимание Н. Зоркая, Ю. Фрейдин и С. Василенко. О его размышлениях в качестве киномыслителя мы можем судить лишь по редким, но существенным свидетельствам в «Разговоре о Данте», заявке на сценарий «Фагот» и, главным образом, по «Египетской марке», где растворены и использованы многие киноприемы.

«Египетская марка» — фильм без пленки, в котором Мандельштам осуществил идеи синтеза искусств. «Египетская марка» — ни на что не похожее произведение, ни в литературе, ни в кино. «Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга»,— пишет Мандельштам в «Разговоре о Данте».

«Русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» — вместо свойственной символистам гипертрофии фонетической музыкальности — мелодии — Мандельштам использует гармонический, полифонический принцип сочетания смыслов. В построении изобразительного ряда он отказывается и от линеарной пассивной констатации, и от классического контрастного монтажа, увеличивая глубину кадра, исходя из идеи полисемии, пучка смысла, слова-путешествия.

Для Мандельштама главный принцип — реконструирование, а не конструирование. Не «логика доказательств», приобретающая, по выражению А. Базена, форму «драматургии визуальной риторики», когда визуальный кадр обладал значением, но не обладал смыслом. Для Мандельштама же главное — номинативная функция языка. Его монтаж подчинен «логике изображения» истории культуры. Причем Мандельштам в равной мере оригинален и в «разработке» внутрикадрового монтажа, и в межфразовых межкадровых стыках, и сюжетостроении в целом.

Яркая образность мандельштамовского письма, острота художественного переживания заслоняют оригинальность его ума, всеохватного и точного в деталях, парадоксальность ситуации.

Для Мандельштама и людей его круга очень многое в современном кино было

неприемлемым. Ведь «съемки проводились по непосредственному указанию В. И. Ленина». «Работники кинохроники в те годы, помимо прямых обязанностей кинорепортера, всегда выполняли и определенные задания. Так, Эдуард Тиссэ был «уполномоченным ВЦИК по ведению партизанской борьбы на территории, занятой чехословаками». А территория эта простиралась одно время от Волги до Енисея»[5].

Широта взглядов Мандельштама — и эстетических в том числе — удивительна. Он не склонен отказываться от чего бы то ни было плодоносного. Мандельштам не чувствует себя «бывшим» в русской культуре. «Я человек эпохи Москвошвея. Попробуйте меня от века оторвать. Ручаюсь, вы себе свернете шею».

И Мандельштам выстраивает свое противоборство с веком. Он не называет себя ассенизатором, как Маяковский, но почти в одиночку старается отмыть от советской идеологии все, что живо и талантливо. «Казни меня, но дай мне имя». Мандельштам — милует. Переформировывает, очищает от крови и риторики, сохраняет. В первую очередь традиции высокой культуры. Противостоит разливу демократизации «Театрального Октября», монтажа аттракционов, опирающегося на кино-цирк-мюзик-холл. Добивается в тексте «Египетской марки» синтеза искусств, описав его новаторскими средствами, заимствованными у кино, исповедуя традиционные христианские и гуманистические ценности, дает свою — правдивую версию эпоса революции, весной 1917 года свободно соединяя приемы и материал Вертова и Протазанова, документальное и игровое.

Мандельштам изображает конец Санкт-Петербурга как симфонию большого города. Здесь и приключения героя на фоне истории, и параллель Дома на Каменноостровском Дому на Трубной, и целый сонм любимых вещей, вещей-символов, которым автор остается верен — от буржуазных рояля и галош до визитки «за все, чем корили меня», как скажет он позже. И — основа фабулы — похищение визитки, перекликающейся не только с Акакием Акакиевичем, но и с гофманианой Андрея Москвина, оператора экранизации «Шинели» 1926 года. Это линия Парнока — главного героя, линия истории. Есть еще линия смерти оперной певицы Анджиолины Бозио, линия искусств и линия автора с его неудавшимся домашним бессмертием.

Все это стоит на документальном материале. Мандельштам использует онегинский принцип окружения героя достоверными персонажами, живыми людьми («K Talon помчался. Он уверен, что там уж ждет его Каверин»). Но каждый эпизод, каждый кадр «Египетской марки» требует большой работы со стороны читателя. Мандельштам предполагает не только мысленные прогулки — путешествия и воссоздание зрительного ряда — воспоминания о знакомых улицах и вещах. Чтение «Египетской марки» предполагает в читателе высокое операторское мастерство, умение посмотреть вглубь и в переносном, и в прямом смысле.

О. Мандельштам.
Рис. В. Миклашевского

«Киноправда делается из материала, как дом делается из кирпичей,— писал Д. Вертов.— Из кирпичей можно сложить и печь, и Кремлевскую стену, и многое другое. Из заснятого материала можно выстроить разные киновещи. Так же, как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации киновещи нужен хороший киноматериал»[6].

[5] Кулешов Л. Годы творческих поисков. ВБПК, 1964, с. 14.

[6] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 77.

Вертовский конструктивизм «коммунистической расшифровки мира» не устраивает Мандельштама. «Хорошим» материалом Мандельштам считает то, что отмечено печатью художественности,— то есть то, что может помимо одной, субъективно-лирической интонации передать и объективные (чем больше — тем лучше) способы изложения. Мандельштам отказывается от субъективно-музыкальной доминанты в построении образа.

Если у Пастернака «поездов расписанье камышинской ветки порой грандиозней Святого писанья» — когда и почему это происходит, читателю не объясняется, он верит поэту на слово. У Мандельштама — объективного лирика — строгая иерархичность, читателю представлены, показаны основания. У Мандельштама превалирует изобразительно-смысловой ряд — фотографическая точность в деталях и подробностях получает смысл в результате глубинного монтажа. Слово-путешествие, глубинный кадр, требующий перехода от общего плана к крупному, двойного, а иногда — это уже мыслимо только в литературе — четвертного наложения. Вслед за изображением польской прачечной, куда попадает герой, вслед за рассказом об его антагонисте ротмистре Кржижановском Мандельштам делает наложение: «А я бы роздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивари, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Все это вместе просится на плафон. Ряса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата. Шесть круглых ртов раскроются не дырками бубликов с Петербургской стороны, а удивленными кружочками «Концерта в Палаццо Питти».

В «Египетской марке» тщательно прослежено, что́ и с какого расстояния попадает в поле зрения героев. Расставлен свет («Он слушал жужжание паяльных свеч, приближающих к рельсам трамвая ослепительно-белую мохнатую розу». «Бочком по тротуару, опережая солидную профессию самосуда, он забежал в одну из зеркальных лавок, которые, как известно, все сосредоточены на Гороховой. Зеркала перебрасывались отражениями домов, похожих на буфеты, замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей»).

Мандельштам не только свободно использует в прозе приемы кинотехники (учитывая зрительное направление русской поэзии, начиная с 10-х годов XX века,— в этом нет ничего удивительного), он последовательно и свободно вступает в полемику с направленностью советского немого кино, сохраняя его поэтику.

Первое же предложение — «Прислуга-полька ушла в костел Гваренги — посплетничать и помолиться матке божьей» — в журнальном варианте, опубликованном в 1928 году в «Звезде», читалось как «хитрая и злая прислуга», в черновиках — «хитрые прислуги польки, целым табором».

Поставив «землю дыбом», сорвав вещи со своих мест, молодое послереволюционное искусство утверждало антибуржуазный пафос. Мандельштам не боится называть вещи своими именами и защищать то, что ему дорого. «Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей?» — стоит в первой главе «Египетской марки». Хотя еще в 1912 году Мандельштам писал: «Немногие для вечности живут, но если ты мгновенным озабочен — твой жребий страшен и твой дом непрочен!»

Но к метафизическому осознанию непрочности дома с революцией прибавлялась и простая физическая угроза его бытию. Один из первых советских фильмов (по сценарию А. Луначарского) назывался «Уплотнение».

В новой ситуации, когда каждая кухарка должна была научиться управлять государством, а обаятельная героиня В. Марецкой из фильма Барнета «Дом на Трубной» демонстрировала, как домработница, «представитель», «пролетарий домашнего труда», становится депутатом. Мандельштам последовательно защищал обычный петербургский уклад буржуазного семейства, обнаруживая его поэзию, философию и чуть ли не космогоничность. «Мы считаем на годы; на самом же деле в любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия. Домоправительство всегда грандиозно».

И Мандельштам сжимает время — историю и пространство до точки, для него это лучшая, наиболее выразительная точка России — Петербург, и в нем современный, поднимающийся альтернативой Невскому, новый проспект — Каменноостровский. Европейский, мореходный Петербург противопоставлен срединному царству — Москве.

Второе предложение повести «Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков, и американская дуэль — кукушка, состоящая в том, что противники бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты».

Слово «китаец», определение «китайский» для Мандельштама несут в основном отрицательную окраску. «Буддийское» — это нечто аморфное, деструктурированное, угрожаю-

щее личности, каратаевское (русские — крещеные китайцы, то есть азиаты). Интерес к образу китайца, обвешанного сумочками, вполне может быть зрительной цитатой из фильма Л. Кулешова «Журналистка». Н. Зоркая[7] отмечала знакомство Мандельштама с фигурой торговца-китайца игрушками «уйди-уйди» на фоне проезда по центру Москвы. В фельетоне «Я пишу сценарий» Мандельштам занимается автопародией на «Египетскую марку». «Вся суть в композиции кадров и в монтаже. Вещи должны играть. Примус может быть монументален... Впрочем, лучше начать с китайца, продающего примусные иголки у памятника Первопечатнику».

В V главе «Египетской марки» одно из лирических отступлений — «Керосинка была раньше примуса. Слюдяное окошечко и откидной маяк. Пизанская башня керосинки кивала Парноку, обнажая патриархальные фитили, добродушно рассказывая об отроках в огненной пещи».

Примус лишается сатирической и бытовой семантики и «инфернальности», хотя после «симфонии примусов» в «Журналистке» Кулешова казалось, что выразительные средства примуса исчерпаны.

Мандельштам делает примус монументальным не с помощью словесных выразительных средств — риторики, высокого стиля, а с помощью крупного плана и монтажа. О кинематографичности повести говорит сам Мандельштам в заявке на непринятую повесть «Фагот»: «До известной степени повторяется прием «Египетской марки»: показ эпохи сквозь «птичий глаз».

Заимствуя стилевые принципы, Мандельштам сохраняет свою самобытность, свое кино. Это ясно видно, если сравнить, как используют один и тот же образ Мандельштам и Эйзенштейн. Петербургские мосты для обоих содержат метафорический смысл. С. Эйзенштейн использует механику мостов как символ подавления народа. Для Мандельштама египетский мост также один из ключевых символов Петербурга. «Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина». Здесь, как обычно у Мандельштама, изображение и смысл требуют «ключа». Египетский мост и Калинкин мост — символы ирреальности и призрачности исторического существования города на болоте. Египетский мост рухнул в девятисотых годах, и в момент написания «Египетской марки» его не существовало (восстановлен в 1956 году). А Калинкин мост хотя и существовал физически, имел «незаконное» имя, так как происходил не от купца Калинкина (народная этимология), а от финского названия «каюлла» или «каллина». Так что у Мандельштама не «киноглаз», а «камера-перо». Характерны и различия его с Эйзенштейном. Премьера фильма «Октябрь» состоялась 14 марта 1928 года, так что говорить о сознательной полемике этих двух художников вряд ли можно. Но

М. Ларионов. Иллюстрация к сборнику стихов В. Парнаха «Набережная»

внутренний пафос на редкость полемичен.

Так же разительно использование Эйзенштейном еще одного образа, общего с Мандельштамом, образа шиитского ритуала. «По

[7] Зоркая Н. «...страшное, правдивое и мстительное искусство». Осип Мандельштам о кинематографе.— «Искусство кино», 1988, № 4, с. 90.

Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа,— читаем в «Египетской марке» описание сцены самосуда.— Между ними — чьи-то ватные плечи и перхотный воротник... Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши. «Все эти люди — продавцы щеток»,— успел подумать Парнок (то есть свиньи.— *И. Б.-М.*)... Тут работал бондарь — страх.

Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шииты в день Шахсея-Вахсея, неумолимо продвигались к Фонтанке... Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух»,— резюмирует Мандельштам пафос содеянного толпой убийства вора. У Мандельштама смерть последнего из подданных и смерть певицы Бозио — «корифейки» хора — сплетаются в размышления о гибели «сумерек свободы». Основанием этому служит бесчинство толпы, самодеятельность масс, хотя описанное очень сдержанно.

Объясняя сцену пуска сепаратора в фильме «Генеральная линия», Эйзенштейн приводил примеры «чистого кинематографа»: «Вот если бы перед нами была бы сцена с Моисеем, ударом жезла высекающим потоки воды из одинокой скалы в пустыне, и тысячами умирающих от жажды людей, бросающихся к этим потокам, или исступленный пляс богоотступников вокруг библейского же «золотого тельца», Шахсей-Вахсей с сотнями исступленно иссекающих самих себя саблями фанатиков, или хотя бы хлыстовское радение,— тогда было бы чем и как разворачивать картину толп, объятых пафосом через экстаз поведения!»[8]

Мандельштам, как он сам себя называл, «смысловик». Примеры из «Египетской марки», воплощенные кинематографическими средствами, можно множить. Гораздо существенней понять, зачем ему понадобилось обращаться именно к такому способу изображения. Творчество Мандельштама — пример не только редкой связанности текста, но и его мотивированности. Логика выбора главного героя и его прототипа, фабулы «Египетской марки» объясняет многое.

Герой и прототип

Есть основания думать, что фабула «Египетской марки» могла быть подсказана Валентином Парнахом — прототипом главного героя Парнока. В его автобиографической повести-воспоминаниях «Пансион Мобер» читаем: «Вскоре после свержения царской власти в Париже появилось много русских офицеров. С разрешения Временного правительства они, под разными предлогами, уезжали, верней, бежали из России, опасаясь, что их растерзают солдаты. Несколько царских офицеров поселилось в пансионе Мобер... как все военные, он (Фон Лемке.— *И. Б.-М.*) никак не мог привыкнуть к штатской одежде и поэтому носил не пиджак, а визитку: она хоть как-то напоминала ему мундир»[9].

Таким образом, похищенная *визитка* имела для современников четкий политический смысл, а не только литературный — ассоциации с новой шинелью Акакия Акакиевича или символический — пестрой одеждой библейского Иосифа[10], несла точные приметы времени и расстановки сил. Д. Сегал в статьях «Литература как охранная грамота» и «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг.» восстановил хронологию и документальную подоснову ротмистра Кржижановского — антагониста Парнока.

«То не жандарм, а настоящий поручик,— говорит о нем хозяйка прачечной в «Египетской марке».— Тот господин и скрывался всего три дня, а потом солдаты сами выбрали его в полковой комитет и на руках теперь носят!» Эта ироническая фраза относится к представителю новой власти, изменившему присяге офицеру. «Он был в солдатской шинеле, но при шашке, и развязно шептал своей даме конногвардейские нежности». Трусость и неистинность, незаконность героя подчеркнуты Мандельштамом двойным переодеванием. Мандельштам материализирует выражение «люди в чужих фраках», причем дегероизация персонажа сделана с брезгливым презрением. У Мандельштама нет и тени поэтизации авантюризма, которой отдавали дань не только создатели «полицейской фильмы», пинкертоновской или воровской (например, дореволюционной серии фильмов типа «Сонька — золотая ручка»). Мандельштам не считает сыщика богатырем

[8] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 202.

[9] Парнах В. Пансион Мобер. Воспоминания. ЦГАЛИ. ф. 2251, оп. 1, ед. хр. 44, с. 102—103.

[10] «Не была ли одежда эта символом испещренной противоположными обстоятельствами жизни, предстоящей юноше? Вдохновение внушило прозорливому старцу изобразить пророчество не словом — символом — пестрою одеждою». Еп. Игнатий Брянчанинов. Аскетические статьи, СИВ, 1911, 50.

нового времени, героем нового эпоса, безучастен он к возможностям, которые дает провокация в развитии фабулы, используемым и в литературе («Петербург» А. Белого), и в кино. Ю. Тынянов и Ю. Оксман в сценарии фильма фэксов «С. В. Д.», посвященного декабристам, выводят романтического антагониста злодея сыщика Мердока, которого играл С. Герасимов.

В «Египетской марке» визитку Парнока для ротмистра Кржижановского похищает портной Мервис. Ряд театральных эпитетов имеют почти текстологическое совпадение с очерком Мандельштама 1926 года «Михоэльс». «Михоэльс — вершина национального еврейского дендизма — пляшущий Михоэльс», портной Сорокер, сорокалетнее дитя, блаженный неудачник, мудрый и ласковый потной». Понятие «портного» в системе Мандельштама синонимично понятию художника, творца, Данте сравнивает свою «Божественную комедию» с юбкой, Надеждин писал об «Онегине», сравнивая его с жилеткой. Но фигура Мервиса в «Египетской марке» двусмысленна. В ранних черновиках содержится саркастический эпизод, где Мервис предстает не портным, а продавцом «книжно-канцелярского магазина рядом с похоронным бюро. Он торгует стальными перьями, комсомольской и профсоюзной литературой. Обыкновенных книг в его распоряжении не имеется. Немудрено, что, торгуя столь неходким товаром, он одичал и отвык от людей... На Парнаха Мервис действовал успокоительно, а бодрящая обстановка Красного Уголка, с глянцевитыми портретами вождей, особенно Сталина и Буденного, то есть попросту книжка, в которой продавец непринужденно вращался, поднимала, озонировала его душу. Отчего не подышать озоном Красного Уголка?»

В окончательном тексте Мандельштам снимает этот пассаж, напоминающий многочисленные агитфильмы, сохраняя образ стального пера: «испакощенное ерниками в шубах, разменявшее свой ласточкин росчерк — первоначальный нажим», то есть углубляя и обобщая горечь полемики.

В «Египетской марке» чертами дендизма наделен Парнок. Он не служит, мечтает устроиться драгоманом (переводчиком) по греческой части в Министерство иностранных дел. То есть через век стать сослуживцем «архивных юношей» Грибоедова, Вяземского, Пушкина.

Парнок — главный герой петербургской повести — последний в роде. Он — лишний человек русской классической литературы. В черновиках Мандельштам связывает с ним «соленый ветер стратегической игры, ветер Йены и Аустерлица». В окончательном тексте поминаются герои «романов удачи» — Люсьен Рюбанпре и молодые честолюбцы Бальзака. Парнок, в отличие от них — законченный неудачник, исполненный внутреннего благородства.

В отличие от нового героя советской литературы и кино — рабочего, домашней работницы, представителей раскрепощенных масс социальных низов — Мандельштам элитарен. Он верен высокой культуре. Не будучи аристократом по рождению, этот сын торговца опойками стал истинным аристократом духа — последним в роде петербургской культуры, ее бедным Евгением, ее рыцарственным защитником. «Свое родство и скучное соседство мы презирать заведомо должны».

Мандельштам в родстве с Пушкиным, Горацием. Парнок — младший брат Жюльена Сореля и Онегина. Крахмальные рубашки в черешневую полоску и визитка Парнока воспринимались как красная тряпка, как вызов после дискуссий о прозодежде стиля РСФСР и общей перемены декораций в искусстве 20-х годов. Гоголевский эпитет «черешневый» и онегинское описание одежды остались скрытым, но внятным сигналом читателю относительно характера героя.

Кинематографичность героя ощущалась современниками. Н. Я. Берковский, один из первых рецензентов «Египетской марки», характеризует Парнока, изображенного Мандельштамом, почти кинематографическими терминами глубокого монтажа: «С Парноком соотнесены меняющиеся образы старого интеллигентного Петербурга, «Монетные» запечатления оконченной культуры — они даны как «состояние сознания» Парнока, как те пейзажи, в которые смотрят парноковские окна. Разработка парноковской фигуры, разработка «смотрящего» определяет авторскую оценку «видимого», раскрытого перед «смотрящим»[11].

При этом Берковский лишь обращает внимание на то, что «автор не слишком аккуратно размежевывает себя с Парноком»[12]. Современный исследователь С. Аверинцев считает, что в «Египетской марке» «тема отталкивания от себя доведена до надрыва, до транса»[13]. Взаимоотношения автора и героя осложняются и обогащаются взаимоотношениями Мандельштама и Парнаха. В текст «Египетской марки» включены названия стихов Парнаха, посвященных автору петербург-

[11] См.: Мандельштам О. Собр. соч., т. 2, с. 55.
[12] Там же, с. 557.
[13] Аверинцев С. Соч. в 2 т., т. 1. М., 1990, с. 50.

ской повести. Сюрреалистический «инфлюэнционный бред» эпохи содержит именно эти названия «Араб», «Самум» (они были напечатаны в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам»).

Хотя автор и герой во многом близки друг другу, но и в жизни, и в повести, они автономны.

Для Парнаха, как он сам признавался, всегда был неразрешим «выбор креста». Мандельштама же отличала определенность и последовательность позиций всю жизнь.

В отношении Парнока Мандельштам скрупулезно точен, создавая его образ, он многое заимствует у соученика по Санкт-Петербургскому университету, поэта, посвящавшего Мандельштаму стихи еще до революции,— Валентина Яковлевича Парнаха, брата Софии Парнок, чьи стихи высоко оценивали Ходасевич и Пастернак.

Мандельштам делает его, уроженца Таганрога, истинным петербуржцем, вероятно, за те черты, которые были известны современниками и только увеличивали достоверность повествования.

«Если бы искусство имело свой список мучеников, если бы все те, кто отдал свои жизни этому призрачному занятию, кто сгорал на несуществующем огне воображаемых страстей, кто погибал безвестным от голода и преследований, если бы все эти в большинстве случаев одинокие и неустроенные люди,— пишет Г. Козинцев,— имели бы надежды на возмездие в будущей жизни и почитание верующих в святость искусства, то Валентину Парнаху был бы обеспечен ореол... Потому что он был одним из того, довольно малочисленного племени людей, для которого высшей мерой были строчки стихов, кто готов был идти в бой за картину, кто сгорал страстью любви к прекрасному... Был он тощ, нелеп и очень прозаичен. Бывают еврейские лица, увидев которые, понимаешь, что Шагал реалист и что горбатый еврей, летящий в небе над Витебском, написан с натуры.

Внешность его вовсе не подходила к делу, которому он решил себя посвятить: «Валентин Парнах приехал в СССР пропагандировать джазовую музыку»[14].

Он приехал из Парижа, желая новыми формами служить новому искусству, «что (возвращение в Москву) по тем временам (1921 г.) было редкостью чрезвычайной,— пишет Евг. Габрилович.— Еще большей редкостью были инструменты для джаза, которые находились в его чемодане. Итак, Парнах был первый, кто привез к нам в страну саксофон и наборы сурдин для труб и тромбонов, и первый, кто дал джаз-концерт»[15]. Самого Габриловича Парнах взял пианистом в свой новый оркестр.

Парнах был наделен разносторонними способностями. Мейерхольд, жадный до всего яркого и нового, пригласил Парнаха с оркестром к себе в театр. Они были заняты в спектаклях «Трест Д. Е.» (даешь Европу) — оркестр был включен в происходящее на сцене, служил сопровождением к «Великодушному рогоносцу» Кромелинка — «западным» по тематике спектаклям.

Парнах выступал как теоретик новых ритмов. Он связывал эксцентризм джазовой музыки с эксцентризмом, истоки которого видел в Библии и пушкинском «Пире во время чумы».

Он был также балетмейстером и практиком танца, воплощая комплекс идей Ницше о танцующем человечестве. Его номер «Жирафовидный истукан» пользовался известностью, и имена Парнаха, Голейзовского, Лукина стояли в одном ряду в дискуссиях начала 20-х годов. Он был исполнен в модной в то время манере «танцев машин» — так назывался театр Н. Форрегера. Имя Парнаха было, правда недолго, символом всего передового, западного, нового. С. Эйзенштейн вспоминал, как Валентин Парнах учил его танцевать кек-уок.

Сборник Парнаха 1925 года «Вступление к танцам» открывается стихотворением «Вступление. Кинотанец», близким раннему стихотворению Мандельштама «Кинематограф. Три скамейки», но косноязычным, как и его танцы.

Парнах знал 11 языков. Вопрос языкового существования был у этого удивительного человека результатом свободного выбора. Он писал стихи то по-русски, то по-французски. Парнах метался по Средиземноморью, от северной Пальмиры до Баальбека, в поисках родины, как египетская марка.

В автобиографической повести «Пансион Мобер» Парнах писал: «Если в Палестине я страдал от справедливой ненависти местных евреев к их мачехе-России, то здесь, в Петербурге, я возмущался равнодушием многих евреев-интеллигентов к судьбе своих соплеменников, загубленных царской армией и новой инквизицией»[16]. Дитя двух культур,

[14] Козинцев Г. Смерть жирафовидного истукана. Собр. соч. в 5 т., т. 2. Л., 1982, с. 323.

[15] Габрилович Е. О том, что прошло. М., 1967, с. 58.

[16] Парнах В. Пансион Мобер. Воспоминания. ЦГАЛИ, ф. 2251, оп. 1, ед. хр. 44, с. 44.

двух идей — «родного и вселенского», Парнах одинаково остро переживал несовершенство родины, но не мог устроить над собой соломонов суд, разрубить, отсечь часть своей удивительной и вместе с тем типичной для петербуржцев серебряного века биографии. Приехав перед войной в Петербург, начал учиться в университете и писать стихи, потом уезжает в Париж. В 1921 году возвращается в Москву. В 1925 вновь возвращается в Париж, разочаровавшись в левом искусстве. Выпустив книгу стихов в Москве, начинает переводить на французский К. Федина и собирать материал для книги о португальских и испанских евреях — жертвах инквизиции. Вскоре он возвращается в Россию; в Ленинграде в издательстве «Academia» издает стихи поэтов — жертв инквизиции. В предисловии говорится о том, что должны были чувствовать остающиеся на свободе, где-нибудь в Голландии о своих соотечественниках, братьях, друзьях, попавших в застенки инквизиции. И о том, как мучительно расслоение культурного сознания. Католики по вероисповеданию, гуманисты по мироощущению, евреи по судьбе, испанцы или португальцы по языку. Теоретически Парнах так и не пришел для себя к ответу. Практически же в Париже у него выходили и русские, и французские сборники стихов. Их оформляли Пабло Пикассо — сохранился карандашный портрет Парнаха его работы, Гончарова и Ларионов. (В библиотеке СТД есть экземпляр его стихов с дарственной надписью М. Ф. Гнесину — соратнику по студии Мейерхольда на Бородинской, где Гнесин делал ритмические партитуры для чтения стихов.)

Вернувшись в Россию, он пропагандирует любимое им западное искусство. В журнале «Зрелища» он выступает с серией статей о Чарли Чаплине, ошибочно считая его выходцем из России.

Беглый перечень способностей Валентина Парнаха показывает, сколь разнообразно был одарен этот человек. Его художественность в сочетании с бескорыстием и остро переживаемой проблемой национального не могли не привлечь Мандельштама. Ведь среди событий конца империи Мандельштам выделяет и дело Бейлиса, о котором Парнах пишет, что оно стало для него откровением.

Но Мандельштам и Парнах по-разному решали для себя эту проблему. В очерке 1914 года «Петр Чаадаев», вероятно, появившемся как ответ на волну националистических — в связи с началом войны — статей, Мандельштам пишет: «Синтетическая народность не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной... Какая разительная противоположность национализму, этому нищенству духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы!»[17].

Парнах шел путем революционным, путем полного отвержения и полного приятия, перевоплощения в новую культуру. Мандельштам — путем синтеза.

В «Египетской марке» есть прямое авторское восклицание: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него».

Парнок — из свиты Диониса. В тексте упоминается «лакированное копытце» и другие эпитеты. Он — потенциальная жертва, вследствие раздора в государстве. «То было страшное время: портные отбирали визитки, а прачки глумились над молодыми людьми, потерявшими записку». Он становится свидетелем самосуда толпы, всплеска самых низменных «вонючих» страстей — что придает самосуду оттенок погрома.

Сцена эта, имеющая документальное основание (см. работы Д. Сегала[18]), эстетически восходит не столько к живодерским мотивам советской литературы и А. Н. Толстого, как считает А. Жолковский, а содержит внутреннюю полемику с фильмом Эйзенштейна «Октябрь». Изображая весну русской государственности от февраля к октябрю, Мандельштам не мог согласиться со сценой самосуда. В статье «Э!.. О чистоте киноязыка» Эйзенштейн пишет, что эпизоды Французской революции — самосуд над мадам де Ламбаль, а также эпизод бунта женщин в «Жерминале» Золя подсказали решение. «Во что бы то ни стало хотелось в исторический случай с избиением и убийством озверевшей буржуазией рабочего-большевика дать «ноту» Парижской коммуны. Получилась сцена с дамами, избивающими зонтиками рабочего: сцена, крепко выпадающая по духу из общего ощущения предоктября». В сценарии фильма «Октябрь» Эйзенштейн усилил живодерские мотивы. «122. Буржуазные сынки, озверев, убивали рабочих на улицах. 125. Увидев рабочего Войнова с листком «Солдатской правды», громили, разбив ему лицо, растерзали, переломив конечности. 130. Обманутые брехунами самокатчики рвали «Солдатскую правду», и листки, разбросанные по улицам, летели, как пух при еврей-

[17] Мандельштам О. Там же, с. 291.

[18] Сегал Д. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг.— «Минувшее». Исторический альманах. Вып. 3, Paris, 1987. Литература как охранная грамота. Slavica Hierosolymitana, Jerusalem, 1981, vol. V—VI.

ских погромах. Это называлось 131. *Свободная демократия Либер — Данов*»[19].

Легкий колорит погрома, усиленный историко-культурными ассоциациями — действие происходит на фоне Малого театра, принадлежащего Н. Суворину, известному антисемитскими выступлениями во время дела Дрейфуса, упоминанием имени адвоката Грузенберга — защитника по делу Бейлиса. Весь этот комплекс ассоциаций больше всего имеет полемическую направленность к постановке еврейской темы в кино 20-х годов[20]. И в фильме Грановского «Еврейское счастье» (титры И. Бабеля) с Михоэлсом в роли Менахема Мендела и тем более в фильме «Евреи на земле» по сценарию В. Шкловского пафос нового, счастливого существования (колхоз в Крыму, на выжженной земле) — в резком противоречии с пафосом «Египетской марки». Сон в 8 главе повести описан с кинематографической точностью и подробностью. По снежному полю «ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупо семье и карете... Ехал дровяник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, раввины и фотографы. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру. Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику». Это описание депортации, напечатанное в 1928 году, читается пророчески, поскольку автор видит, «что города не было». Вместо него малинник — символ заброшенности и одичания.

Мандельштам описывает революцию кодом Смутного времени, а не Французской революции, как это было свойственно большевикам. Мандельштам стягивает в каждом эпизоде разнообразные временные и пространственные пласты, развенчивает социальные утопии современности и 60-х годов прошлого века.

Мандельштаму претит отказ от старой культуры, незыблемых для него самого ценностей. И хотя Парнах делает это бескорыстно и вскоре разочаровывается, эта позиция для автора «Египетской марки» неприемлема. Отсюда сочувственные уменьшительные суффиксы «человечек», «лакированное копытце» и изображение невозможности для бескорыстного энтузиаста как-то повлиять на ход событий, остановить разгул темных инстинктов масс при саботаже и трусости новой власти в лице ротмистра Кржижановского. Линия «верховного политического эфира», «воздуха государственности» связана не только с Парнаком, но и смертью певицы Бозио. Здесь Мандельштам избирает чисто кинематографический материал — проезд грохочущего пожарного обоза по Невскому и смерть («сгорела от чахотки певица, символизирующая голос революции»).

Помимо пространства героя и пространства города, места, где развертывается история, в «Египетской марке» существует еще пространство бессмертия, принадлежащее исключительно автору. Здесь же разворачивается вторая сюжетная линия — линия смерти Анджиолины Бозио. История ее краткой, но блестящей жизни и превратила ее имя в символ Петербурга шестидесятых годов прошлого века.

Образ Бозио — художественно амбивалентный, обладающий символизмом в нескольких плоскостях. Блистательная оперная примадонна, солистка Императорских театров, первая из иностранцев удостоившаяся бриллиантовой броши, любимица революционно настроенных студентов, героиня стихотворения Некрасова «На смерть Бозио» и романа Чернышевского. В третьем сне Веры Павловны голос Бозио — голос революции. В «Четвертой прозе» — «сама певица Бозио будет петь на моем процессе». И, самое главное, уже в оригинальной мандельштамовской мифологии Бозио — жрица Аполлона, художник, ставший жертвой. Ее безвременная смерть по ее словам — она знала, что умирает,— ее главный триумф. То есть важная для Мандельштама тема судьбы художника после смерти, христианской кончины, позволяющей личности обрести полное воплощение. Такими кончинами в масштабе национальной культуры Мандельштам считал смерть Пушкина и Скрябина.

Эта тема — бессмертия художника — становится основой фабулы «Египетской марки».

Заблудившийся трамвай

Если присмотреться к траектории передвижений главного героя, у читателя есть возможность максимально полно войти в текст «Египетской марки» — пройти насквозь. Начиная с Каменноостровского проспекта, возможно, от дома, где жил сам Мандельштам, мимо Монетной, потом мимо киностудии, мимо особняка Кшесинской — Петроградского совета большевиков, через Троицкий мост, мимо памятника Суворову, Летнего сада,

[19] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. М., 1964, т. 2, с. 85.

[20] ЛГАЛИ, ф. 4437, оп. 3, ед. хр. 3, лл. 221. 1926, 21.III: П. Бляхин пишет письмо директору Ленинградской фабрики «Совкино» о том, что фэксы «неохотно берутся за «Чужой пиджак», и предлагает разработать тему о переселении евреев на Крымскую землю.

Марсова поля, цирка Чинизелли на Фонтанку — к живорыбному садку, затем Гороховая, Казанский собор, Московский вокзал.

«Ни вправо, ни влево не поддавайся: там чепуха, бестрамвайная глушь. Трамваи же на Каменноостровском развивают неслыханную скорость. Каменноостровский — это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове».

Топография «Египетской марки» выбрана не случайно. Рельсы с 1917 года (маршруты) похоже, что не меняли. Сегодня ближе всех к траектории 1917 года маршрут трамвая № 12. Тогда это был трамвай № 3. Но для Мандельштама, вероятно, в первую очередь это «Заблудившийся трамвай» — одно из последних стихотворений Н. С. Гумилева, с которым, по признанию Мандельштама, он никогда не переставал вести диалог.

В тексте есть такое место: «Петербургский извозчик — это миф, козерог. Его нужно пустить по зодиаку. Там он не пропадет со своим бабьим кошельком, узкими, как правда, полозьями и овсяным голосом».

Мандельштам «пускает по козерогу» заблудившийся трамвай. Это точный символ времени конца эпохи, «когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три», а жизнь понеслась по обманному вызову, как грохочущий пожарный обоз на Невском. Обоз русской государственности сошел с главной перспективной дороги, пути ротмистра Кржижановского. Парнок же, как человек частный, неслуживый, не государственный, идет по обочине истории, колеей. Эти-то непрямые пути искусства и оказываются дорогой в бессмертие.

В статье «О природе слова», имеющей эпиграф из Гумилева, Мандельштам пишет: «Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье...» «Египетская марка» — та же ладья мертвых. Все, что было важно, любимо и дорого, все «припасено» для будущих читателей. Это подлинная энциклопедия петербургской жизни. Балет и примус, банк и глухонемые, портной и казачья сотня, опера и пожарный обоз.

«Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы».

А. Блок не смог закончить своей семейной хроники — «Возмездия», признаваясь к тому же, что эпическая мощь Льва Толстого на него давит самим фактом своего существования.

О. Мандельштам, оказывается не только «преодолевшим символизм», но также и влияние Льва Толстого. Потому что Блок находился еще внутри литературной традиции — жанра поэмы. А для Мандельштама новый ритм железной дороги — знамение других процессов. К концу 20-х годов начинает оформляться тенденция, обратная инсценировке. Движение из сценария, из кинолитературы — в литературу. «Чужой пиджак» В. Каверина, «Поручик Киже» Ю. Тынянова. И можно считать, что железная дорога означает конец классической русской литературы и начало новой, освященной «Прибытием поезда на вокзал Ла Сьота» братьев Люмьер.

«Одна», СССР (1931)

Общая канва сюжета первого «постфэксовского» фильма Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга достаточно проста и памятна всем, кто когда-то смотрел эту картину. Молодая учительница Елена Кузьмина (Е. Кузьмина), после окончания педтехникума мечтающая соединиться со своим женихом (П. Соболевский), получает назначение на Алтай и приходит в отчаяние от мысли, что ее личное счастье будет разрушено. Она начинает добиваться, чтобы ее оставили работать в центре, но в последнюю минуту, почувствовав себя «дезертиром трудового фронта», меняет решение и соглашается на отъезд. По приезде в деревню учительница выясняет, что местный кулак (Ван-Люй Сян) и председатель сельсовета (С. Герасимов) разоряют колхозное стадо, эксплуатируют детей на пастбищах, не давая им учиться в школе, и практически делают невозможным осуществление той миссии, ради которой она поступилась своей женской судьбой. Одна, она вступает с ними в борьбу, сопровождает детей в степь, чтобы там нести им знание, пытается сообщить о происходящем властям, но по пути враги выбрасывают ее из саней в снег.

Полюбившие учительницу бедняки разыскивают ее и связываются с центром. Председателя сельсовета смещают, за больной учительницей высылают самолет.

Подчеркнутый схематизм сюжета и монтажа, простота этого фильма составляют контраст с изощренностью фабульной и монтажной структуры предыдущей картины Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Новый Вавилон» и представляют собой как бы мостик между стилевыми исканиями фэксов в 20-е годы и языком «Трилогии о Максиме».

Годы спустя режиссеры-соавторы по-разному

«Одна»
Авторы сценария и режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг. Звукорежиссер Л. Арнштам, оператор А. Москвин. Художник Е. Еней. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор И. Волк. В ролях: Е. Кузьмина, П. Соболевский, С. Герасимов, М. Бабанова, Ван-Люй Сян, Я. Жеймо, Б. Чирков. «Союзкино». 1931.

вспоминали историю создания этого фильма и по-разному оценивали свой замысел. Г. М. Козинцев писал: «Несколько строчек газетной хроники [...] привлекли внимание Л. Трауберга. Сельская учительница заблудилась в снегах, замерзла, тяжело заболела; врача в округе не было; по решению правительства за больной послали самолет. [...] Судьба человека стала предметом всеобщей заботы; определялось величайшее значение — даже в масштабах страны — одной человеческой жизни. [...] общество, основанное на положении: все за одного, один за всех. [...] по тем временам название было полемическим. Мы вступали в спор. [...] Величайший успех «Броненосца «Потемкин» открыл широкую дорогу киноискусству. Но одновременно [...] дорога довольно быстро приводила к тупику. Массовые зрелища на площадях прекратились не случайно; недолог был и век героя-массы в литературе. Шло время, и становилось ясным, что, позабыв про человека, мало что можно понять и в истории. [...] Киноглаз не мог увидеть человеческих глаз. [...] Мысли и чувства человека оставались за экраном. [...] Время обожествления ножниц в кино кончилось»[1].

В декабре 1989 года на конференции «ФЭКС и эксцентризм» Л. З. Трауберг рассказывал: «Мы эту картину задумали в 1926 году с Козинцевым. [...] нам безумно захотелось поставить картину о современности, о технике на службе у человека. Об американизации в хорошем смысле этого слова. [...] Мы пришли к Маяковскому и попросили его написать сценарий. Он нам сказал: «Хорошо». И написал совсем другое. Он написал сценарий о том, как какой-то пошляк подражает Западу. [...] А Козинцев и я не получили сценария. Но потом поставили фильм «Одна». О том, как вся страна хочет помочь попавшей в беду учительнице. Она замерзла, и посылают за ней аэроплан. Это очень красиво. Но если подумать: это картина, которую [...] бес чиновничества сбил в сторону. Девушку, мечтавшую о хорошей жизни, послали на Алтай, объявили по всесоюзному радио, что она дезертир, заставили бороться с какими-то лубочными дядями. Но что делать? Мы хотели писать, хотели ставить, хотели работать. И мы поставили такую картину. Картину, которая не правдива по существу»[2].

Один из создателей оценивает фильм как пример возрождения личности на экране после сугубо монтажного, апсихологического, «массового» кинематографа 20-х годов, а другой рассматривает ее в контексте девальвации личности в 30-е годы, когда единичная человеческая судьба воспринимается как нечто малозначительное по сравнению с нуждами страны. Г. М. Козинцев считает картину новаторской, Л. З. Трауберг расценивает ее как вынужденную уступку. Разница авторских оценок, по-видимому, объясняется отчасти и тем, что их разделяют почти двадцать лет, но, как ни парадоксально, оба свидетельства, по-видимому, соответствуют действительности. Во всяком случае, по выходе «Одна» прочитывалась иначе, чем сейчас, и политических дивидендов создателям она отнюдь не принесла. «После «Одной» у нас установилась прочная репутация. Мы считались художниками холодными, погрязшими в стилизации и эстетике. Комиссия, обследовавшая «Ленфильм», вынесла нам выговор «за проявленный в съемках формализм».[3]

С позиции сегодняшнего восприятия, «Одна» не кажется эстетской и формалистской картиной. Эксперимент в ней связан в основном с использованием звука, непривычного для режиссеров и непредусмотренного изначально. Исполнительница главной роли Е. Кузьмина вспоминала: «Мы уже почти закончили снимать фильм, как «разразилась гроза». [...] Пришел приказ из министерства: «Одна» должна быть звуковой! Но как? Каким образом? Ведь это типично немая картина! В немой картине мы, то есть актеры, не имели определенного текста и говорили бог знает что, лишь бы актерское состояние куска было правильным. Подложить нужный кусок под непонятное бормотание на съемке было невозможно. [...] И вдруг мои режиссеры и учителя, которые были главными противниками слова, которые считали, что слово обкрадывает выразительность движения, заставили меня что-то произнести вслух. Это было равносильно какому-то постыдному поступку. Да и голос у меня был тоненький»[4]. Действительно, в «Одной» очень мало актерских реплик, и функционально они не обязательны. Их вполне заменяют интертитры, сохраненные здесь как в немом фильме. Звуковое богатство в основном составляет музыка Шостаковича (что уже было в «Новом Вавилоне», хотя и без записи на пленку) и шумовой фон (автомобильные гудки, звук трамваев, стук пишущих машинок и т. д.). Лейтмотивом проходит песенка «Какая хорошая будет жизнь», то иллюстрирующая смысл происходящего, то вступающая с ним в контрапункт, а в финале перерастающая в победный аккорд. Самой неожиданной звуковой находкой режиссеров оказывается голос, доносящийся из громкоговорителя, комментирующий и ведущий действие. Этот обезличенный голос вездесущ и всемогущ. Он оказывается в курсе всех мировых и индивидуальных проблем, он реет над страной и над каждым человеком. Он дважды меняет судьбу героини, в первый раз устыдив ее («Трусы, любители комфорта, враги власти Советов не нужны на местах. Поэтому, если возможно, оставьте учительницу Кузьмину, не желающую ехать в Сибирь, здесь»), а во второй созвав всенародное вече и прислав ей из Новосибирска самолет («Слушайте, слушайте! На Алтае умирает учительница Кузьмина. Только немедленная операция может спасти ее»). Этот голос, по тембру напоминающий голос робота и принадлежащий машине, оказывается всесильным божеством, одновременно выражающим идею тоталитарного общества о силе, стоящей над на-

[1] Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971, с. 147—149.

[2] Трауберг Л. Шестьдесят восемь лет назад...— Киноведческие записки. М., 1990, № 7, с. 9.

[3] Козинцев Г. Цит. соч., с. 160.

[4] Кузьмина Е. О том, что помню. М., 1989, с. 251, 252.

родом, пекущейся о благе всех и каждого и знающей, как помочь и как заставить. Деперсонализированность голоса придает ему особую власть над происходящим. Французский киновед Мишель Шион доказал в убедительном исследовании[5], что в кинематографе голос, источника которого мы не видим на экране, доминантен к изображению. Шион, используя термин одной из пифагорейских сект, адепты которой внимали голосу учителя, скрытому за занавеской, называет это приемом акузметра. Принцип акузметра, сакрализирующий бестелесный голос, использовался также в восточных религиозных обрядах. В фильме «Одна» таинственное могущество голоса из репродуктора вступает в параллель с темой шаманских заклинаний, завораживающих алтайцев как репродуктор завораживает ленинградцев. «Если ойротам надо было что-нибудь попросить у своего горного властителя, вплоть до здоровья,— вспоминала Е. Кузьмина,— звали шамана. Его танец с завыванием назывался камланием. Верили, что во время этого обряда шаман общается с божеством, разговаривает с ним и может попросить все что угодно. В общем, шаман был наместником бога на земле»[6]. Сцена с шаманом стоила режиссерам дополнительных неприятностей, но тем не менее была ими воспроизведена со всей достоверностью. Вслед группе в Ленинград в Центральный совет воинствующих безбожников пошла жалоба от Ойротского областного совета СВБ, где говорилось: «...мы предупреждали товарищей, что категорически будем возражать против того, чтобы они для камлания брали камов, тем более что кама они думали везти в Ленинград. Мы им рекомендовали испытать для этой цели студента КУТВ алтайца, который умеет великолепно камлать, они обещали так сделать. Теперь же мы узнаем, что они выписали себе из Юсть-Камского аймана кама, который у них сейчас и камлает. Областной совет СВБ такой поступок со стороны ленинградской кинофабрики считает грубейшей политической ошибкой, тем более что они взяли такого кама, который среди населения пользуется авторитетом, раз уже в Москву ездил, а теперь его повезли в Ленинград»[7].

Шаманское камлание сменяется волшебством XX века — заклинаниями по радио, мифологией авиации, «техники на службе у человека», «американизацией», которой, по воспоминаниям Л. З. Трауберга, режиссеры посвятили свою работу. В этом смысле «Одна» — продолжение ранних тем фэксов[8], затронутых еще в театральных постановках и особенно ощутимых в первом сценарии «Женщина Эдисона» и в первом фильме «Похождения Октябрины». Но только там героиня — волшебница, всю свою освобожденную от эротизма силу черпающая из американского немого кино и «американизированного» быта («аэро, авто, электричество», «темпы XX века»), в одиночестве побеждающая врагов своей страны и спасающая свой город. А в «Одной» новая Октябрина-Кузьмина становится слабой, и ее спасает страна с помощью техники, которая раньше была у нее на службе, и голоса, убивающего силу немого кино.

Н. Нусинова

---

[5] Chion Michel. La voix au cinéma. P., Ed., de L'Etoile, 1982, pp. 25-35.

[6] Кузьмина Е. Цит. соч., с. 230.

[7] ЦГАЛИ Ленинграда, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 192, л. 140.

[8] См. об этом: Нусинова Н. Женщина Эдисона. Первый сценарий фэксов.— Киноведческие записки, 1991, № 7.

Досье «ИК»

РУДОЛЬФ ГРУШИНСКИЙ, актер (Чехословакия)

Настоящая фамилия — Бём. Родился 17 октября 1920 года в Новы Этынк. С детства играл в театре. Затем — актер театра «Урания» в Праге, сотрудничал с режиссером Э. Бурианом. С 1960 года — в Национальном театре в Праге. Снимается в кино с 1936 года. Народный артист Чехословакии. Лауреат премии имени К. Готтвальда. *1936*: «Полет Лизы в небеса» («Lízin let do nebe»). *1938*: «Путь в глубины студенческой души» («Cesta do hlubin študákovy duše»), реж. М. Фрич. *1939*: «Мы учимся вне школы» («Studujeme za školou»); «Счастье Лизы» («Lízino štěstí»); «Вера Лукашова» («Věra Lukašová»), реж. Э. Буриан; «Юмореска» («Humoreska»), реж. О. Вавра. *1940*: «Пожалуйста, господин профессор» («Prosím, pane profesore!»), *1941*: «Ночная бабочка» («Noční motýl»); «Для товарища» («Pro kamaráda»); «Тяжелая жизнь авантюриста» («Těžký život dobrodruha»), реж. М. Фрич; «Турбина» («Turbina»), реж. О. Вавра. *1942*: «Большая преграда» («Velka prehrada»); «Барбора Главсова» («Barbora Hlavsová»), реж. М. Фрич. *1943*: «Облака над болотом» («Mlhy na blatech»). *1944*: «Не видели Бобика?» («Nevideli jste Bobíka»); «Весенняя песня» («Jarní píseň»), и режиссер. *1946*: «Панчо женится» («Pancho se žení»), и ав. сц., режиссер. *1947*: «Алена» («Alena»); «Предчувствие» («Předtucha»), реж. О. Вавра; «Пограничное село» («Ves v pohraničí»), реж. И. Крейчик. *1949*: «Гостиница «У каменного стола» («Hostinec «U kamenného stolu»); «Семейные хлопоты служащего Триски» («Rodinné trampoty oficiála Trísky»). *1952*: «Рассказы Гашека» («Haškovy povidky»); **«Похищение»** («Únos»), реж. Я. Кадар, Э. Клос. *1953*: **«Тайна крови»** («Tajemství krve»), реж. М. Фрич; **«Комедианты»** («Komedianti»); **«Они приходят из тьмы»** («Prichazejí z tmy»). *1954*: **«Ботострой»** («Botostroj»); **«Представление состоится»** («Cirkus bude»), реж. О. Липский. *1955*: «На окраине города» («Na konci města»); «Человек в воздухе» («Muž v povětří»); **«Ян Гус»** («Jan Hus»), реж. О. Вавра; «Волынщик из Стракониц» («Strakonický dudák»), реж. К. Стеклы; **«Гора на ветру» (в СССР — «Загадка старой штольни»**, «Větrná hora»), реж. И. Секвенс. *1956*: **«Школа отцов»** («Škola otců»). *1957:* **«Бравый солдат Швейк»** («Dobrý voják Švejk»), реж. К. Стеклы; **«Разрешите доложить» (в СССР — «Швейк на фронте»**, «Poslušně hlásím»), реж. К. Стеклы: *1958:* **«Грабители касс»** («Kasaři»); «Звезда едет на юг» («Hvězda jede na jih»), реж. О. Липский. *1959:* «Великое одиночество» («Velká samota»); **«Где черту не под силу»** («Kam čert nemůže»); **«Поющая пудреница»** («Zpívající pudřenka»). *1960:* **«Высший принцип»** («Vyšší princip»), реж. И. Крейчик; «У нас в Мехове» («U nás v Mechově»); «Ябедницы» («Žalobníci»); **«Люди на льду»** («Ledoví muži»); «Полицейский час» («Policejní hobina»), реж. О. Вавра. *1961*: «Ночной гость» («Noční host»), реж. О. Вавра; **«Репортаж с петлей на шее»** («Reportaž psaná na oprátce»), реж. Я. Балик; **«Смерть на острове Сахарного тростника»)** («Smrt na Cukrovém ostrově»), реж. И. Секвенс; **«Барон Мюнхгаузен»** («Baron Prášil»), реж. Земан. *1962:* **«Анечка идет в школу»** («Anička jde do školu»); **«Смерть Тарзана»** («Tarzanová smrt»), реж. Я. Балик; **«Большая дорога»**, в СССР, реж. Ю. Озеров. *1963:* **«Страх»** («Strach»); **«Надежды»** («Naděje»), реж. Кахиня. *1964:* «Дом на Карповой улице» ('Das Haus in der Karpfengasse»), в **ФРГ**, реж. К. Хофман; «Белая дама» («Bílá paní»). *1965:* «31° в тени» («Třicet jedna v stínu»), реж. И. Вайс; **«Пять миллионов свидетелей»** («Pět miliónů svědků»); «Герой боится» («Hrdna má strach»). *1966:* «Убийца скрывает лицо» («Vrah skrývá tvář»). *1967*: **«Убийство по-чешски»** («Vražda po našem»), реж. И. Вайс; «Как я украл миллион» («Jak se krade milión»), реж. Я. Балик; «Капризное лето» («Rozmarné léto»), реж. И. Менцель. *1968*: «Преступление в кафе-шантане» («Zločin v šantánu»), реж. И. Менцель; «Честь и слава» («Čest a sláva»); «Сжигатель трупов» («Spalovač mrtvol»), реж. Ю. Герц. *1969*: «По кровавым следам» («Po stopách krve»). *1970*: **«Жаворонки на нити»** («Skrivánci na niti»), реж. И. Менцель, выпуск — 1990. *1972*: «Оазис» («Oáza»), реж. З. Бриних. *1975*: «Безобразная деревня» («Škareda dědina»), реж. К. Кахиня. *1976*: **«Дым картофельной ботвы» (в СССР — «Доктор Мелузин»**, «Dým bramborové natě»), реж. Ф. Влачил. *1977*: **«Пасьянс»** («Pasiáns»), реж. В. Чех; «Эстафета» («Štafeta»); **«Барабан»** («A kétfenekü dob»), в Венгрии. *1978:* **«Трубач»** («A trombitas»), реж. Я. Рожа; **«Как будят принцесс»** («Jak se budi priceznу»); **«Адела еще не ужинала»** («Adéla ještě nevečeřela»), реж. О. Липский; **«Ставка на «13»** («Sázka na třináctku»), реж. Д. Клайн; «Не хочу ничего слышать» («Nechci nec slyšet»); **«Великолепные мужчины с кинокамерой» (в СССР — «Сказочно удачливые мужчины»**, «Báječní muži s klikou»), реж. И. Менцель; **«Сильнее страха»** («Silnější než strach»), реж. В. Чех. *1979*: «Диагноз смерти» («Diagnóza smrti»); **«Операция «Шаровая молния»** («Kulový blesk»): **«Любовь между каплями дождя»** («Lásky mezi karkami deště»), реж. К. Кахиня. *1980*: «Черное солнце» («Temné slunce»), реж. О. Вавра; ТВ ф. «Сегодня в одном доме» («Dnes v jednom dome»); «Бульдоги и вишни» («Buldoci a třešně»), реж. Ю. Герц; **«Воспоминания» (в СССР — «В старые добрые времена»**, «Postřižiny»), реж. И. Менцель; **«Клык»** («Trhák»); **«Тайна Карпатского замка»** («Tajemný hrad v Karpatech»), реж. О. Липский. *1981:* **«Внимание, обход!»** («Pozor, vizita!»), реж. К. Кахиня; **«Робкие истории»** («Plaché příběhy». *1983*: «Три ветерана» («Tři veteráni»), реж. О. Липский; «Праздник подснежников» («Slavnosti sněženek»), реж. И. Менцель. *1984*: «Распущенный и выпущенный» («Rozpuštěný a vypuštěný»). *1985*: **«Деревенька моя центральная»** («Vesničko má středisková»), реж. И. Менцель; **«Застигла меня ночь»** («Zastihla mne noc»), реж. Ю. Герц. *1986*: **«Пугало из чердачного окна»** («Strašidla z vikýře»); **«Смерть прекрасных косуль»** («Smrt krasných srcnu»), реж. К. Кахиня. *1987:* **«Как поэтам нравится жизнь»** («Jak básníkům chutna život»), реж. Д. Клайн. *1988:* **«Тихий компаньон»** («Tichý společník»), **«Пришельцы среди нас»** («UF-oni jsou tady»); **«Верные голуби возвращаются»** («Dobří holubi se vracejí»), реж. Д. Клайн. *1989:* **«Конец старых времен»** («Konec starých časů»), реж. И. Менцель; **«Европа танцевала вальс»** («Evropa tančila valčík»), реж. О. Вавра; **«Нежный варвар»**

(«Něžný barbar»); «Да, дорогие друзья» («Váženi přátelé, ano»), реж. Д. Клайн. *1990*: «Пути смерти и ангелы» («Halalutak es angyalok»), в Венгрии.

ЭЛИЗАБЕТ МАГОВЕРН, актриса (США)

Родилась в 1961 году. Играла в школьных спектаклях. Училась в Джульярдской школе драматического искусства. С 1980 года снимается в кино. Выступает также на сцене. *1980*: «Обыкновенные люди» («Ordinary People»), реж. Р. Редфорд. *1981*: «Рэгтайм» («Ragtime»), реж. М. Форман. *1983*: «Больной от любви» («Lovesick»); ТВ ф. «Белоснежка и семь гномов» («The Snow White and the Seven Dwarfs»); «Однажды в Америке» («Once Upon a Time in America»), Италия — США, реж. С. Леоне. *1984*: «Безнадежная затея» («Racing with the Moon»). *1986*: «Коренной американец» («Native Son»); «Окно спальни» («The Bedroom Window»). *1987*: «У нее — ребенок» («She's Having a Baby»). *1989*: «Красавчик Джонни» («Johnny Handsome»), реж. У. Хилл; «История служанки» («The Handmaid's Tale»), реж. Ф. Шлёндорф. *1990*: «Удар по системе» («A Shock to the System»); «Настройся на завтрашнюю волну» («Tune in Tomorrow»); «Женщины и мужчины: истории соблазнения» («Women and Men: Stories of Seduction»). *1991*: «Фаворитка» («The Favor»).

ЖАК ПЕРРЕН, актер (Франция)

Родился 13 июля 1941 года в Париже. Настоящая фамилия — Симоне. С детства играл в театре. Окончил Парижскую консерваторию. В кино — с 1957 года. С конца 60-х годов выступает и как кинопродюсер, в том числе фильмов со своим участием. *1957*: «Медвежья шкура» («La peau de l'ours»). *1959*: «Зеленая жатва» («La verte moisson»). *1960*: «Истина» («La vérité»), реж. А. Ж. Клузо; «Девушка с чемоданом» («La ragazza con la valigia»), в Италии, реж. В. Дзурлини; «Нимфетки» («Les nymphettes»). *1961*: «Солнце в глаза» («Le soleil dans l'oeil»); «Старики хорошо держатся» («Les croulants se portent bien»). *1962*: «Сатана там правит бал» («Et Satan conduit le bal»); «Семейная хроника» («Cronaca familiare»), в Италии, реж. В. Дзурлини. *1963*: «Горячая жизнь» («La calda vita»), в Италии, реж. Ф. Ванчини; «Ученик булочника из Венеции» («Il fornaretto di Venezia»), в Италии; «Коррупция» («La corruzione»), в Италии, реж. М. Болоньини. *1964*: «Нарушение прилчний» («Oltraggio al pudore»), в Италии; «317-й взвод» («La 317ième section»), реж. П. Шёндёрфер; «Удача и любовь» («La chance et l'amour»). *1965*: «Убийцы в спальных вагонах» («Compartiments tueurs»), реж. Коста-Гаврас. *1966*: «Пена дней» («L'écume des jours»); «Красные розы для Анжелики» («Rose rosse per Angelica»), в Италии; «Демаркационная линия» («La ligne de démarcation»), реж. К. Шаброль; «Человек наполовину» («Un uomo a metà»), в Италии, реж. В. Де Сета; «Поиски» («La busca»), в Испании; за две последние роли — премия на МКФ в Венеции; «Одним человеком больше» («Un homme de trop»), реж. Коста-Гаврас; «Горизонт» («L'horizon»); «Девушки из Рошфора» («Les demoiselles de Rochefort»), реж. Ж. Деми. *1967*: «Большой глупец» («Le grand dadais»), реж. П. Гранье-Дефер; «Жить ночью» («Vivre la nuit»), реж. М. Камю; «Маленькая добродетель» («La petite vertu»). *1968*: «Дзета» («Z»), реж. Коста-Гаврас. *1969*: «Американец» («L'américain»); «Приглашенная» («L'invitata»), в Италии, реж. В. Де Сета. *1970*: «Душитель» («L'étrangleur»), реж. П. Веккиали; «Ослиная шкура» («Peau d'âne»), реж. Ж. Деми. *1971*: «Чтобы тебя любить» («Pour pouvoir t'aimer»); «Гойя» («Goya»), в Испании; «Бланш» («Blanche»), реж. В. Боровчик. *1972*: появление в фильме «Осадное положение» («État de siège»), реж. Коста-Гаврас; «Дом, милый дом» («Home, Sweet Home»), в Бельгии. *1973*: ТВ ф. «Первые опыты в городе» («L'apprentissage de la ville»). *1974*: «Специальное присутствие» («Section spéciale»), реж. Коста-Гаврас. *1976*: «Пустыня Тартари» («Il deserto dei Tartari»), Италия — Франция, реж. В. Дзурлини. *1977*: «Краб-барабанщик» («Le crabe-tambour»), реж. П. Шёндёрфер. *1978*: «Необходимая жертва» («La part du feu»); «Софи и капитан» («Sophie et le capitaine»). *1979*: «Усыновление» («L'adoption»); «Легион сброшен над Кольвези» («La légion saute sur Kolwezi»), реж. Р. Кутар. *1980*: «Черная мантия для убийцы» («Une robe noir pour un tueur»), реж. Ж. Джованни; «Неповиновение» («La disubbidienza»), в Италии. *1981*: «Ревущие сороковые широты» («Les quarenntièmes rugissants»). *1982*: «Честь капитана» («L'honneur d'un capitaine»), реж. П. Шёндёрфер. *1984*: «Следователь» («Le juge»); «Год медуз» («L'année des méduses»); «Красная трава» («L'herbe rouge»), не закончен; реж. П. Каст; ТВ сериал «Порядок» («L'ordre»). *1985*: «Слово полицейского» («Parole de flic»); «Слова и музыка» («Paroles et musique»). *1986*: ТВ сериал «Шантаж» («Il ricatto»), в Италии. *1987*: ТВ сериал «Курс на бомбу» («Course à la bombe»); «Апрельский бриз» («Avril brise»). *1987—1988*: ТВ сериал «Медицина для людей» («Médecine des hommes». *1988*: «Новый кинотеатр «Парадизо» («Nuovo cinema Paradiso»), Италия — Франция, реж. Дж. Торнаторе. *1990*: «Обочина» («La contre-allee»); «Бегство в рай» («Fuga dal Paradiso»), в Италии; «Именем суверенного народа» («In nome del popolo sovrano»), в Италии.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Исход», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин. ХТПА «Укркинокадр». 1990.
Авторы сценария О. Урюмцев, А. Орлов. Режиссер О. Урюмцев. Оператор Л. Бунин. Художник Ю. Углов. Композитор С. Сон. Звукооператоры Н. Боярский, Ф. Джапаридзе.
Роли исполняют: Л. Прыгунов, А. Тришкин, А. Власова, А. Табаков, В. Вихров, И. Бякова, О. Фомичева, В. Пашалы, А. Миронов, М. Кухарук, Е. Чардынцева и другие.

«Короткая игра», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
ТПО «Союзтелефильм». 1990.
Автор сценария А. Тимм. Режиссер А. Салбиев. Оператор Т. Зельма. Художник Р. Акопов. Композитор И. Корнелюк. Звукооператор Т. Фрадис.
Роли исполняют: Ю. Шлыков, В. Глаголева, А. Ливанов, Э. Марцевич, З. Шарко, М. Мамаев, К. Марцевич, М. Глузский и другие.

«Красный остров» (по произведениям М. Булгакова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Студия «Импульс» (Минск), МЖК «Электрон» (Новосибирск). 1991.
Автор сценария и режиссер А. Фенько. Оператор В. Калашников. Художник А. Тихонович. Композитор О. Криволап. Звукооператор Г. Басько.
Роли исполняют: А. Феклистов, Д. Кострицына, А. Болтнев, Г. Байкштите, А. Леонтьев, Э. Марцевич, Ю. Медведев, Т. Кокштыс, В. Сичкарь, А. Кашкер, К. Федорович, К. Заболотная, А. Тихонович.

«Летучий голландец», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
«Фора-фильм» — «Ялта-фильм». 1990.
Автор сценария В. Вардунас. Режиссер В. Кузнецов. Оператор В. Шейнин. Художник В. Мурзин. Композитор А. Бабаев. Звукооператоры Е. Поздняков, Н. Шарый.
Роли исполняют: Л. Зайцева, А. Кузнецов, В. Талызина, В. Кашпур, И. Розанова, С. Сазонтьев, А. Калмыков, Г. Мартиросян, А. Кондрашов, Х. Сангинов, Д. Бузылев, С. Арцибашев, А. Ильин, А. Шадхин, А. Горячев, Н. Аверюшкин, Н. Лацков, Е. Урманчеева и другие.

«Любимчик», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Уральское отделение Кинофонда СССР, Пермское хозрасчетное предприятие. 1991.
Автор сценария и режиссер П. Печенкин. Оператор С. Лепихин. Художник Ю. Лапшин. Композитор А. Муравлев. Звукооператоры А. Шаргородский, С. Колотилов.
Роли исполняют: Б. Шевченко, О. Дроздова, Л. Санкин, В. Корешков, В. Долгачев, С. Десницкий, А. Желваков, Е. Глядинский, М. Мезенцев, И. Шушпанов, Н. Глебов, С. Садратинов, О. Мэйлус.

«Любовь на острове смерти», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
СП «Синебридж», студия «Пирамида». 1991.
Автор сценария и режиссер А. Малюков. Оператор А. Рябов. Художник В. Душин. Композитор М. Минков. Звукооператор И. Замотаев.
Роли исполняют: Н. Мгалоблишвили, В. Машков, О. Калиберда, Н. Петрова, С. Тормахова, Б. Галкин, В. Максимов, В. Нисков, А. Родионов, Ф. Смирнов, Е. Тетервов, И. Конченко, В. Лущевский, И. Насонов, Ю. Павлов, С. Мичков и другие.

«Мона Лиза», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Беларусьфильм», Видеокиностудия «Артель Ф». 1991.
Автор сценария и режиссер Н. Студнев. Оператор А. Боровский. Художники В. Бартлов, В. Цеслер, В. Щегольков, Д. Сурикович, Звукооператор В. Суходолов.
Роли исполняют: Л. Студнева, И. Каледа, Е. Тиличев, Г. Доля, В. Лиходей, А. Анкундинов, Н. Кириченко, А. Никитченко, Л. Ефимова, О. Акулич, Ю. Литвин, Б. Серегин, В. Цеслер, А. Румянцев, Е. Фурман, А. Фурман, О. Корчиков, Л. Тихомиров, Ю. Груздев, М. Матвеев, В. Студнева.

«Морская раковина», 5 ч. Продолжительность фильма 48 мин.
КЦЭК «Эквис». 1990.
Автор сценария и режиссер А. Газиев. Оператор Т. Мансуров. Художник и композитор Л. Гузман. Звукооператор С. Худойбердиева.
Роли исполняют: Ф. Файзиев, Н. Митрошина, С. Фалько, А. Мельников, О. Фиала и другие.

«Муж собаки Баскервилей», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.
Киновидеофирма «Юпитер» при участии «Ялта-фильм». 1990.
Автор сценария В. Зайкин при участии Ж. Агосян. Режиссер С. Таюшев. Оператор В. Меньшиков. Художник И. Сапожникова. Композитор С. Бедусенко. Звукооператор А. Елисеев.
Роли исполняют: В. Конисевич, Г. Сурова, Ю. Шлыков, В. Шалевич, А. Корженков, Р. Греков, М. Кондратенко и другие.

«Мужчины и женщины», 4 ч. Продолжительность фильма 41 мин.
ГТПО «Мосфильм», ЭМТО «Дебют». 1979.
Авторы сценария А. Бородянский, В. Ханагов. Режиссер С. Алибекова. Оператор В. Алисов. Художник В. Филиппов. Композитор А. Экимян. Звукооператор И. Зеленцова.
Роли исполняют: М. Терехова, Г. Бурков, В. Гафт, З. Зелинская, Е. Васильева, В. Басов.

«Не будите спящую собаку», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 06 мин., 2-й серии — 1 час 05 мин. ЭПТО «Тискино», 1991.
Автор сценария В. Кузнецов при участии М. Гарта. Режиссер А. Бобровский. Оператор А. Мукасей. Художник Г. Колганов. Композитор И. Шварц. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: В. Павлов, А. Жарков, Е. Попова, В. Этуш, А. Сергальчик, Э. Виторган, И. Кашинцев, В. Сошальский, Е. Борзова, А. Литовкин, Г. Матвеев, Н. Бармин, В. Грачев, В. Демерташ, Н. Гудзь, П. Туривный, И. Лазарева и другие.

«Неотстреленная музыка», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.
Киностудия «Рапид». 1990.
Автор сценария и режиссер Н. Олялин. Оператор Г. Ка-

рюк. Художник А. Демух. Композитор А. Гольдштейн. Звукооператор А. Елисеев.
Роли исполняют: А. Яковлева, Н. Олялин, А. Сердюк, Н. Колчина-Бунь, Э. Стальбовская, Е. Пономаренко, М. Игнатов, С. Подгорный, К. Бокоев, Н. Козарь, Б. Думчев и другие.

«Неустановленное лицо», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Одесская киностудия. 1990.
Автор сценария С. Устинов. Режиссер Н. Збандут. Оператор С. Мачильский. Художник Л. Токарева. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Д. Ясникова.
Роли исполняют: Е. Майорова, В. Пучков, А. Негреба, В. Матвеев, А. Борзуков, В. Качан, А. Болтнев, Н. Грякалова, Н. Маслова, А. Бритов, Н. Смирнов, В. Переплетчиков.

«Облако-рай», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Киностудия «12 А» при участии ГТПО «Мосфильм». 1990.
Автор сценария Г. Николаев. Режиссер Н. Досталь. Оператор Ю. Невский. Художник А. Аксенов. Композитор А. Голдштейн. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: А. Жигалов, С. Баталов, И. Розанова, А. Клюка, А. Овсянникова, В. Толоконников, Л. Борисов и другие.

«Под маской «Черной кошки», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
ТПО «Ирисфильм». 1991.
Авторы сценария и режиссеры О. Иргашев, Ю. Разыков. Оператор С. Мирзаахмедов. Художник Р. Сулейманов. Композитор А. Эргашев. Звукооператор Л. Лагутина.
Роли исполняют: Ш. Иргашев, Д. Иосифов, В. Тереля, З. Муминова, Л. Вайнштейн, Е. Кружилина, А. Саидов, И. Адылов, М. Найманбаев, П. Тин и другие.

«Привал странников», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 24 мин.
«Союзтелефильм» — «Фора-фильм». 1991.
Автор сценария А. Степанов. Режиссер А. Бланк. Оператор Т. Зельма. Художник В. Мометов. Композитор С. Сон. Звукооператоры О.Соломонов, С. Козлов.
Роли исполняют: Ю. Стосков, Г. Кавтарадзе, И. Богодух, А. Симановский, Ю. Соломин, М. Волков, С. Проханов, А. Равикович, С. Яковлев, А. Бордуков, В. Борисов, П. Белозеров, В. Устинова, С. Балабанов, И. Воробьев, Б. Гитин, В. Голубенко, Ю. Шерстнев и другие.

«Призрак», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Киноконцерн «Мосфильм», студия «Ритм» — производственная ассоциация предприятий и организаций «Экта». 1990.
Автор сценария И. Агеев. Режиссер Н. Орлов. Оператор Б. Кочеров. Художник Л. Платов. Композитор М. Чекалин, Звукооператор А. Авраменко.
Роли исполняют: Н. Высоцкий, Ю. Назаров, В. Толоконников, Р. Янковский, Н. Бутырцева, М. Утепбергенов, Н. Ерофеев, А. Крюков, В. Поморцев, Г. Чулков, В. Кравченко, А. Буреев, В. Большов, Ю. Воробьев.

«Русская рулетка», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
ГТПО «Мосфильм», студия «Курьер». 1990.
Автор сценария и режиссер В. Чиков. Оператор С. Тараскин. Художник К. Халиуллин. Композитор А. Козлов. Звукооператор Ю. Фетисов.
Роли исполняют: Е. Яковлева, Д. Карасев, Р. Маркова, Тома Юмашева, А. Николаев, Л. Борисов, Н. Бурляев, А. Кузнецов и другие.

«Свидетельница», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Азербайджанфильм» и Бакинский коммерческий банк «Универсал». 1990.
Автор сценария и режиссер Г. Мехтиев. Оператор Р. Кулиев. Художник А. Абдурахманов. Композитор А. Дадашев. Звукооператор В. Савин.
Роли исполняют: Г. Мамедов, С. Искендерова, Р. Худиев, Ч. Шарифов, Л. Шихлинская, Г. Турабов, Р. Алиев, М. Маниев, А. Азизов, Р. Балаев.

«Сломанный свет», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
«Эдельвейс». 1990.
Автор сценария С. Грудович. Режиссер В. Глаголева. Оператор И. Плаксин. Художник Э. Хестанов. Композитор С. Баневич. Звукооператор Э. Казанская.
Роли исполняют: В. Глаголева, Г. Гладий, А. Феклистов, С. Смирнова, М. Терехова, А. Соколов, И. Золотовицкий, Л. Белогурова, В. Эренберг, В. Гаккель, Н. Денисов, Н. Лавров, В. Шабалина, Саша Терехов.

«Смерть в кино», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Студия «Слово» ГТПО «Мосфильм», Одесская киностудия, СП «Синебридж». 1990.
Авторы сценария Э. Володарский, В. Черных, В. Фрид. Режиссер К. Худяков. Оператор Ю. Райский. Художники Б. Бланк, Ю. Коромыслов. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор В. Мазуров.
Роли исполняют: И. Бортник, А. Ромашин, Л. Каневский, И. Розанова, А. Сергеев, А. Парра, Е. Шанина, М. Константинова, Ю. Иванова, В. Галкин, В. Бакин и другие.

«Там, где небо лежит на земле», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
«Фора-фильм». 1990.
Автор сценария и режиссер Б. Айрапетян. Оператор М. Сычев. Художник Б. Айрапетян. Звукооператор А. Закржевский.
Роли исполняют: А. Шеренц, А. Амбарцумян, А. Оганесян, С. Киракосян, А. Едигарян, А. Хостикян, Н. Петросян, С. Мкртчян, Р. Хостикян, Л. Кочарян, Р. Мансурян, Г. Алавердян, Х. Киракосян, С. Шахкулян, В. Мурадян.

«Только для сумасшедших», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
«Таллиннфильм». 1990.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссер А. Ихо. Оператор А. Руус. Художник П. Вахер. Композитор Л. Сумера. Звукооператор Э. Сязе.
Роли исполняют: М. Терехова, М. Смелянски, Х. Тоомперемладший, Л. Ульфсак, М. Авдюшко, Х. Тоомпере-старший, К. Кохв, М. Ээрме, И. Ару, А. Кооп и другие.

«Тоска» (по одноименной повести Г. Кочара), 14 ч. Про-

должительность фильма 2 часа 20 мин.
«Арменфильм», 1990.
Авторы сценария Р. Овсепян, Г. Малян. Режиссер Ф. Довлатян. Оператор Г. Авакян. Художник С. Андраникян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператоры И. Ордуханян, А. Ванунц.
Роли исполняют: Р. Атоян, Г. Новенц, А. Меликджанян, А. Карташян, С. Петросян, М. Азарян, Н. Оганесян, А. Оганесян, Л. Шарафян, А. Гаспарян, А. Шахвердян, А. Сантросян, Р. Хостикян, А. Унанян, Н. Мноян, Р. Гаспарян, Г. Карапетян.
«Умирать не страшно», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
ЭТО «Ладья» киностудии имени М. Горького.
Автор сценария Н. Фокина. Режиссер Л. Кулиджанов. Оператор С. Онуфриев. Художник А. Попов. Композитор В. Корчагин. Звукооператор И. Строканов.
Роли исполняют: О. Кабо, М. Глузский, Ю. Беляев, Г. Тараторкин, С. Никоненко, Л. Чурсина, Катя и Женя Кулиджановы и другие.
«Фанат-2», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин. Коммерческая фирма «Тирс». 1990.
Авторы сценария Г. Котов, С. Калика. Режиссер В. Феоктистов. Оператор С. Стасенко. Художник М. Безчастнов. Композитор А. Артемьев. Звукооператор А. Пиров.
Роли исполняют: О. Фомин, А. Равикович, А. Колкунова, М. Вилсонс, О. Кантемиров, А. Андросов, Е. Добровольская, Ю. Гусев, Е. Иванычев, Ю. Горобец, В. Большов, Г. Бескопыльный, Е. Бахар, Б. Мирза, С. Мауритс, С. Фурман, А. Приселков, И. Ильин.
«Цареубийца», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Киностудия «Курьер» киноконцерна «Мосфильм». 1991.
Авторы сценария А. Бородянский, К. Шахназаров. Режиссер К. Шахназаров. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор В. Шуть. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: О. Янковский, Малколм Макдауэлл, А. Джигарханян, А. Кривицкий, О. Антонова, Д. Майорова, Е. Крюкова, А. Теремизова, О. Борисова, Алеша Логунов, Ю. Шерстнев, Ю. Беляев, В. Сеферов и другие.
«Штемп», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин. «Фора-фильм». 1991.
Авторы сценария А. Сташков, Г. Иванов. Режиссер Г. Иванов. Оператор Ю. Любшин. Художник И. Калашникова. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: А. Хостиков, А. Кольчугина, Ю. Соколовская, Г. Пирцхалава, В. Смицкой, В. Гатаев, Л. Кулагин, Б. Быстров, И. Шаповалов, А. Берда, Н. Прозоровский, Ю. Осипов, Ю. Синякин, М. Абрамишвили, А. Гоглидзе.
«Я не хочу так больше жить», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
«Киргизфильм». 1990.
Авторы сценария Т. Ибраимов, О. Байджигитов. Режиссер О. Байджигитов. Оператор В. Шнайдер. Художник А. Торобеков. Композитор А. Серкебаев. Звукооператор Т. Джумаканов.
Роли исполняют: К. Ахметов, Р. Сагдуллаев, Т. Шакирова, С. Рыспаев и другие.

Зарубежные фильмы

«Бассейн», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 04 мин. Производство «Сосете нувель де синематографи» (Франция) — «Тритоне фильм» (Италия). 1968.
Авторы сценария Жан-Эммануэль Кониль, Жан-Клод Карьер, Жак Дере. Режиссер Жак Дере. Оператор Жан-Жак Тарб. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Ален Делон, Роми Шнайдер, Морис Роне, Джейн Биркин.
«Вне закона», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Производство «Серито фильм», «Фильм Арион» (Франция). 1983.
Авторы сценария Жак Дере, Жан Эрман. Режиссер Жак Дере. Оператор Ксавье Шварценбергер. Художник Эрик Мулар. Композитор Эннио Морриконе.
Роли исполняют: Жан-Поль Бельмондо, Анри Сильва, Карлос Сотто Майор, Пьер Вернье, Морис Баррье и другие.
«Вороньe радио», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Сарис» — «Сине 5» (Франция). 1988.
Авторы сценария Ален Скофф, Ив Буассе. Режиссер Ив Буассе. Оператор Жак Луазле. Художник Клод Бувар.
Роли исполняют: Клод Брассер, Пьер Ардити, Кристина Буассон, Эвелин Буи, Роже Планшон, Жан-Роже Мило.
«Время чуда», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Сингидунум» и Телевидения Белграда (Югославия). 1990.
Авторы сценария Борислав Пекич, Горан Паскалевич. Режиссер Горан Паскалевич. Оператор Радослав Владич. Композитор Зоран Симьянович.
Роли исполняют: Предраг Мики Манойлович, Драган Максимович, Светозар Цветкович, Мирьяна Каранович, Мирьяна Йокоович, Люба Тадич и другие.
«Господин Бхарат», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 33 мин.
Производство «Эй-ви-эм» (Индия).
Автор сценария Вису. Режиссер С. П. Мутураман. Оператор Т. С. Винайягам. Художник Т. Чалам. Композитор Илайя Раджа.
Роли исполняют: Раджиникант, Сатьярадж, Амбика, Гоундамани, С. В. Сихар, Рагуваран, Вису, Сарада, Виджи и другие.
«Жертва во имя любви», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 08 мин., 2-й серии — 1 час 17 мин.
Производство «Субхаш Муви Юнитс» (Индия).
Автор сценария и режиссер Баббар Субхаш. Оператор Радху Кармакар. Художник Марути Рао Кале. Композитор Баппи Лахири.
Роли исполняют: Митхун Чакраборти, Димпл Кападиа, Мандакини, Денни, Гульшан Гро-

вер, Раза Мурад, Пайнтал и другие.

«И... как Икар», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 10 мин.

Производство «В. Фильм» — «Сосьете франсэз де продюксьон» — «Антен 2» (Франция). 1980.

Авторы сценария Анри Верней, Дидье Декуэн. Режиссер Анри Верней. Оператор Жан-Луи Пикаве. Художник Жак Сольнье. Композитор Эннио Морриконе.

Роли исполняют: Ив Монтан, Мишель Эчеверри, Пьер Вернье, Жан-Франсуа Гарро, Жан-Пьер Баго, Жан Леско, Дидье Совергрен, Роже Планшон и другие.

«Кишан и Канхайя», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 30 мин.

Производство «Филмкрафт» (Индия).

Авторы сценария Рави Капур, Мохан Каул. Режиссер Ракеш Рошан. Оператор Пушпал Датта. Художник Р. Верман. Композитор Раджеш Рошан.

Роли исполняют: Анил Капур, Мадхури Диксит, Шилпа Широдкар, Амриш Пури, Бинду, Шрирам Лагу.

«Луна-44», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство «Центрополисфильм продукцион» (ФРГ — США). 1989.

Авторы сценария Дин Хейд, Оливер Эберли, Роланд Эммерих. Режиссер Роланд Эммерих. Оператор Карл Вальтер Уинденлауб. Художник Оливер Шоль. Композитор Джоэл Голдсмит.

Роли исполняют: Майкл Пэйр, Лайза Айххорн, Дин Девлин, Брайан Томпсон, Стивен Джеффриз, Леон Риппи, Йохен Никель, Джон Марч, Мехмет Йылмаз, Дэвид Уильямсон, Дрю Лукас, Малколм Макдауэлл.

«Мудрая княгиня Мандухай», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 20 мин.

Производство «Монголкино» (Монголия).

Автор сценария Ш. Нацагдорж. Режиссер Б. Балжинням. Оператор Л. Шаравдорж. Художник Б. Пурэвсух. Композитор Н. Жанцанноров.

Роли исполняют: Намсрайн Сувд, Б. Дамчаа, А. Очирбат, Ж. Суххояг.

«Негаснущая лампа», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.

Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам). 1987.

Автор сценария Ле Нгок Минь. Режиссер До Минь Туан. Оператор Фам Нгок Лан. Художник Нгуен Ван Ви. Композитор До Хонг Куан.

Роли исполняют: Туан Зунг, Тху Чонг, Чинь Тхинь, Туе Минь, Туан Ту, Туан Минь, Тует Нган, Зуй Тхань.

«Непобедимая нога», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.

Производство Пекинской киностудии (Китай). 1989.

Авторы сценария Хай Пен, Чжоу Чжэньчан, Цай Жунчуань. Режиссер Ли Вэньхуа. Оператор Гуань Цину. Художник Хао Цзиньгуань. Композитор Вэнь Чжунцзя.

Роли исполняют: Вань Цюнь, Ван Чи, Цзун Цяочжень, Ли Гуан, Тао Цюфу, Сяо Лань.

«Свидетель», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Производство «Будапешт» (Венгрия). 1969.

Автор сценария Отто Фельд. Режиссер Петер Бачо. Оператор Янош Жомбояи. Художник Тамаш Вайер. Композитор Дьердь Вукан.

Роли исполняют: Ференц Каллаи, Лайош Эзе, Золтан Фабри, Бела Бот, Роберт Ратони, Лили Монори, Ласло Вамош.

«Сегодня вечером в раю», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство «Булвар Филмз» (Австралия). 1990.

Авторы сценария Фрэнк Хуасон, Элистен Уэбб. Режиссер Пино Амента. Оператор Дэвид Коннели. Художник Джинни Камерон. Композитор Джон Капек.

Роли исполняют: Гай Пиерс, Джон Уотерс, Ребекка Джиллинг, Ким Джинджелл, Шон Скалли и другие.

«Сезар и Розали», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.

«Фильмдеброк», «УПФ» — «Могафильм» — «Парамаунт» — «Орион-фильм» (Франция — Италия — ФРГ). 1972.

Авторы сценария Жан-Луи Дабади, Клод Соте при участии Клода Нерона. Режиссер Клод Соте. Оператор Жан Боффети. Художник Пьер Гюффруа. Композитор Филипп Сард.

Роли исполняют: Ив Монтан, Роми Шнайдер, Сэми Фрей, Бернар Ле Кок, Ева-Мария Майнеке, Умберто Орсини, Анри-Жак Юэ, Изабель Юппер и другие.

«Сложные взаимоотношения», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 10 мин.

Производство «Суегни Интернешнл» (Индия).

Автор сценария Рам Кумар Бхармар. Режиссер Насир Ахмад. Оператор Гупта. Художник Мира Лакхия. Композитор Аджит Варман.

Роли исполняют: Киран Джонеджа, Райна, Мадан Джайн, Виренда Раздан, Виджай Кашьяи, Пратикша, Сони Раздан и другие.

«Ухо», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

Производство «Баррандов» (Чехословакия). 1970.

Авторы сценария Ян Прохазка, Карел Кахиня. Режиссер Карел Кахиня. Оператор Йозеф Иллик. Художник Олдржих Окач. Композитор Сватоплук Гавелка.

Роли исполняют: Иржина Богдалова, Радослав Брзобогатый, Борживой Навратил, Ярослав Моучка, Любор Бокош и другие.

«Фрида», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.

Производство кинокомпании «Класа» (Мексика), 1983.

Авторы сценария Хосе Хоакин Бланко, Пауль Ледук. Режиссер Пауль Ледук. Оператор Анхель Годел. Художник Алехандро Луна.

Роли исполняют: Офелия Медина, Хуан Хосе Куррола, Макс Керлов, Сальвадор Санчес и другие.

«Чужая земля», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.

Производство Объединенной киностудии (Вьетнам).

Автор сценария и режиссер Гиу Тхань. Оператор Ле Динь Ань.

Роли исполняют: Нгуен Фыок Лок, Шао Май, Чан Тхань Фыонг, До Хыу, Дай Тхуан.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1991 год

Цифрами обозначен номер журнала

Вопросы и мысли

Гельман Александр. Август . . . 11
Гельман Александр. Дожить бы до смерти . . . 5
Гельман Александр. Игра в бессмертие . . . 1
Гельман Александр. Нельзя без зимы . . . 4
Гельман Александр. Они должны знать . . . 3
Гельман Александр. Откровенно говоря . . . 7
Гельман Александр. Сверху вниз, снизу вверх . . . 10
Гельман Александр. Свобода без сюжета . . . 9

Мир души

Булгаков Сергей. Моцарт и Сальери . . . 9
Булгаков С. Н. Церковь и культура . . . 8
Ельчанинов А. Отрывки из дневника . . . 3
Еремин Андрей. «...Ты не узнал времени посещения твоего» 4
Зеньковецкий В. В. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского . . . 11
Изгоев А. С. Социализм, культура и большевизм . . . 1
Мень Александр. «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века» . . . 10
Покровский И. Перуново заклятье . . . 5
Проповеди отца **Александра Меня** . . . 4
Федотов Георгий. И есть и будет . . . 7
Шестов Лев. Апофеоз беспочвенности . . . 1—2

Свободная тема

Вайль Борис. Кушать ли нам ящериц? . . . 2
Виноградов Игорь. Лик, лицо и личина народа . . . 5
Лёзов Сергей. Освобождение или выживание? . . . 1
Парамонов Борис. Как сделан Санчо Панса . . . 4
Померанц Г. Акафист пошлости . . . 3
Сандомирская Ирина. Духъ буквы . . . 6

Диалог с читателем

Сасов Сергей. Слова взыскующий, или Записки неофита 4, 9
Стишова Елена. «Секса у нас нет!» . . . 6
Толстый. Нарушение жанра . . . 11

Интервью «ИК»

Мамардашвили Мераб. Жизнь шпиона (*Интервью ведет Анн Шевалье*) . . . 5

Точка зрения

Михник Адам. Новые демоны . . . 1

Кинематограф 90-х

Дискуссии

Правда и неправда документального кино . . . 7
«Такси-блюз» заказывали? . . . 1

За «круглым столом»

История на экране: документ и миф . . . 1

Разборы и размышления

Абдуллаева Зара. Карен-строитель . . . 12
Анашкин Сергей. В жанре «нестыдного» кино . . . 4
Багратиони-Мухранели Ирина. Десакрализация женщины 6
Березанская С. «И был вечер, и было утро...» . . . 3
Вартанов Анри. О трех режиссерах — с тремя отступлениями 8
Войтенко Владимир. Хата . . . 5
Герасимова Любовь. За гранью добра и зла . . . 3
Гориостаева О. По России-матушке да без царя... . . . 12
Гуревич Леонид. На перепутье . . . 11
Гуревич Михаил. По мотивам фактуры или по легенде мотива . . . 11
Карахан Л. Предрешение . . . 2
Корогодский Роман. Сны и явь переходной эпохи . . . 5
Лаврентьев Сергей. Замечательное кино! . . . 2
Листов В. Документальный Сокуров . . . 9
Лисюткина Л. Кинопоэма без героя . . . 8
Лукиных Наталья. «Союзмультфильм»: традиции и амбиции 2
Лукшин Игорь. Мифология «черной волны» . . . 3
Малькова Л. «Жизнь без...» по Марку Соосаару . . . 3
Марголит Евгений. Старые новые амазонки, или Здравствуйте, бабушка! . . . 6
Марголит Е. Чур, не игра! . . . 3
Михалкович В. Иван, вспомнивший родство . . . 4
Плахова Елена. Одноэтажное сознание . . . 3
Плахова Елена. Поминки по детской кровинке . . . 11
Притуленко Валерия. Вместо молитвы . . . 2
Руинн Б. Сладкая жизнь по-деревенски . . . 8
Савицкий Николай. Не понимаю! . . . 3
Сиривля Н. Карнавал во время чумы . . . 2
Сиривля Н. «Темные силы нас злобно гнетут» . . . 11
Сиривля Н., Сергеенко Т. Разность потенциалов . . . 7
Слободян Николай. Женщины Мурата . . . 5
Смирнова Дая. Дебют-89 . . . 2
Собчак Вивиан. Пляска смерти . . . 3
Стишова Елена. Конец сезона . . . 12
Тримбач Сергей. В тени саркофага . . . 5
Трошин Александр. «Максимально горько» . . . 1
Трошин Александр. Ну, женщина! . . . 6
Туровская М.— Калгатина Л. Вышли мы все из шинели... 10
Фурманова Зинаида. Так и живем? Живем! Живем... . . . 5
Цыркун Нина. Притча о постороннем . . . 12
Цыркун Нина. С точки зрения ангелов . . . 2
Черненко Мирон. Абсурд крепчал, или Как жить в доме, у которого поехала крыша? . . . 12
Шемякин Андрей. Голос . . . 9
Шемякин Андрей. Достоевский — не в меру . . . 11
Шепотинник Петр. На берегу . . . 12
Шепотинник Петр. Тема . . . 8
Шпагин Александр. Соцреализм умер. Да здравствует?.. 3
Ямпольский Михаил. Смерть в кино . . . 9

Портреты

Гульченко Виктор. Между «оттепелями» . . . 6
Марголит Евгений. Тот самый Оболенский . . . 12
Плахов Андрей. 3×2 — темные лошадки . . . 7

Необязательные заметки

Бадалов Рахман. Время в форме факта . . . 5
Богомолов Ю. Свято ли вакантное место? . . . 1
Женин Евг. Пошла Муза на базар . . . 10
Померанц Г. Один шаг . . . 5
Померанц Г. Философия идиота . . . 10
Стишова Елена. Мы как оккупанты . . . 5
Стишова Елена. Смерть героя . . . 10
Фомин Сергей. Зеленый секс . . . 7
Шепотинник Петр. ...или 500 дней Содома . . . 2
Шепотинник П. Картинки из жизни «Ударника» . . . 5
Щербаков Константин. Просто жизнь . . . 9

Беседы за рабочим столом

Голованов Александр — Лындина Эльга. В одном отдельно взятом российском регионе... . . . 4
Саенко М. И вот пришел Франк... . . . 4

Взгляд

Добротворский Сергей. Весна на улице Морг . . . 9
Добротворский Сергей. Наследники по кривой . . . 7
Климонтович Николай. Женщины на двадцать лет моложе 6
Лаврентьев Сергей. Туман после пейзажа . . . 10
Лемешева Людмила. Любовь в остывающем мире . . . 6
Шпагин Александр. Край . . . 2

Интервью «ИК»

Разумовский Андрей. Положение серьезное, но не гибельное (*Интервью ведет Андрей Титов*) . . . 9
Свешников Владислав, протоиерей. Поэзия и правда (*Беседу ведет В. Притуленко*) . . . 7
Свешников Владислав, протоиерей. Предательство и преданность (*Беседу ведет В. Притуленко*) . . . 8
Тыркич Сифер Дана. Что такое женское кино? . . . 6
Шинарбаев Ермек — Черменская Галина. Выйти из леса 10

Кино и рынок

Анашкин Сергей. Буферное кино? 1
Голутва Александр. «Если продюсер не прогорит, то и директор не потонет» (*Интервью ведет Ольга Шервуд*) 1
Дондурей Д. Бешеные деньги 1
Женин Евг. Пошла Муза на базар 10
Смирнова Дая. В зависимости от независимости 1
Туманян Инна. От худрука к продюсеру (*Интервью ведет и комментирует Михаил Гуревич*) 1
Черных В. Как жить дальше? 1

Лаборатория

Голдовская Марина. Женщина с киноаппаратом 6

Переписка с читателем

Полозова Ольга. Дайте маленькую веру! 3

Повторный киносеанс

Стишова Елена. «Да» и «нет» не говорите...» 4
Шпагин Александр. Из плена 5

Ракурс

Норштейн Юрий. Все это было бы смешно... (*Беседу об Эдуарде Назарове ведет Наталья Лукиных*) 10

Точка зрения

Анашкин Сергей. Человек в городском пейзаже . . . 8
Трофименков М. «Нигде. Никогда» 8

Аспект

Паперный В. Культура «Два» 11
Парамонов Борис. Чевенгур и окрестности 12
Рассадин Станислав. Машинка со свистом 11
Трофименков М. Мутанты 9

Персоналии

Д. Васильев

Калгатина Л. Вершки — корешки 10
А. Невзоров
Горелик М. Информация как эстетика 7
Фомин Сергей. Похождения Невзорова, или Рыцарь сенсации 7
И. Таги-Заде
Леонтьев Михаил. Человек, который понял суть перестройки 10
Образ действия 10
Смирнова Дая. Пустили Даю в Европу 10
Таги-Заде как герой кинематографа 10

Pro и contra

Арабов Юрий. Виват новые времена! 7
Мамаладзе Теймураз. Роли, маски, лица 10
Парамонов Борис. Низкие истины демократии 8
Перестройка-2 (Стенограмма «круглого стола» на киностудии «Грузия-фильм») 10
Сорокин Владимир. Иллюзии души и реалии духа 11
Хазанов Борис. Путешествие из Германии в Германию . . 12
Шифферс Евгений. Отношение христианства к самоубийству 9

Женщина и общество

Айвазова С. Истоки феминизма 6
Вартанов Анри. Бедная Валя, а также Таня, Анеля и, конечно, Бэлла 6
Воронина Ольга. Женское предназначение: миф, идеология, практика 6
Горичева Татьяна. Ведьмы в космосе 6
Липовская Ольга. Женщина как объект потребления . . . 6
Перехвальская Елена. Так говорит женщина 6
Рязанцева Наталья. Примерка женской логики на мужскую политику 6

Лаборатория феминистской критики

Губар Сузан. Изнасилование 6
Мейн Джудит. Женщина у замочной скважины: женское кино и феминистская критика 6
Руби Рич Б. От репрессивной терпимости к эротической свободе. «Девушка в школьной форме» 6
Сандомирская Ирина. Без языка 6
Туровская М. Женщина и кино 6
Уильямс Линда. Когда смотрит женщина 6
Фишер Люси. Дама исчезает: женщины, магия и кино 6
Хольм Биргитта. Эвридика в мужских текстах 6
Цыркун Н. Перед зеркалом, или Феминистская критика у алтаря эмансипации 6

Мир без души

Коллонтай Александра. Революция быта 6

Теория, история

К 60-летию журнала «Искусство кино» 1
Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба . . 9
Левин Е. Киноведческие мечтания 3
Левин Е. Совет да любовь 10
Маматова Лилия. Машенька и зомби 6
Маматова Лилия. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство 3
Трауберг Л. З. О постановке «Женитьбы» 3
Фомин Валерий. «На братских могилах не ставят крестов...» 8
Цукерман Владислав. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом 9
Шпагин Александр. Реквием по романтизму 10

Иллюзион

«Гражданин Кейн», США (Нина Цыркун) 11
«Одна», СССР (Н. Нусинова) 12
«Сердца четырех», СССР (Сергей Лаврентьев) 8

Неизвестное советское кино

«Прометей», 1935 (Евгений Марголит) 1

Мемуары и публикации

Авторханов А. Место Ленина в истории России 3
Алданов Марк. Советские люди 3
«Бить надо Гитлера, не теряя ни часу времени...» (*Публикацию подготовил Е. Левин*) 8
Вайсфельд Илья. ...Ликвидируется партия 11
Васильев Сергей. «...стимула по существу нет на фабрике» (*Предисловие и публикация Е. Левина*) 2
Владимов Георгий. Письмо Андрея Тарковского 1
Габрилович Евг. Из книги «Подземные переходы» 4
Зорин Леонид. После беды 9
Лазарев Л. «Невыносимо трудно жить и работать» 4
Латышев Анатолий. И еще один тост «вождя народов» . . . 5
Леандер Цара. А там сидел Геббельс 11
Параджанов Сергей. «Время все поставит на свои места» 4
Параджанов Сергей. «Жив, здоров, работаю» 4
Пудовкин Всеволод. «...Очень серьезный вопрос — уничтожение режиссеров...» (*Предисловие и публикация Е. Левина*) 12
Рошаль Григорий. Рассказы о годах 5
Сартр Жан-Поль. Фрейд 4
Соловьев Владимир. Роман с эпиграфами 9
Степун Федор. Бывшее и несбывшееся . . . . . 10—11
Юмашева Ольга. Абель Ганс пишет Луначарскому 8

К столетию со дня рождения М. А. Булгакова

Юмашева Ольга, Лепихов Илья. И. В. Сталин: краткий курс истории советского театра 5

К столетию со дня рождения О. Э. Мандельштама

Багратиони-Мухранели Ирина. Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама . . 12

К 90-летию со дня рождения И. А. Пырьева

Наумов В. Форс-мажорные обстоятельства в правительственном туалете в Доме приемов на Ленинских горах во время встречи партии и правительства с интеллигенцией 11
Чухрай Г. Личность 11

К 90-летию со дня рождения М. И. Ромма

Новогрудский Александр. Еще об истории одной трагедии 1

Памяти товарища

Вескер А. С. 11
Итыгилов Александр 1
Муллык Хоммат 7
Соболев Р. П. 8
Трауберг Л. З. 3

Сценарий

Квирикадзе Ираклий. Американская шлюха, или Путешествие по России с папой-алкоголиком 1
Лопушанский К. Русская симфония 12
Сартр Жан-Поль. Фрейд 4
Финн Павел, Аранович Семен. Я служил в аппарате Сталина, или Песни олигархов 10
Вайль Борис. «Еще теснее!» 10
Логинов В. Кто они 10

Сюжеты и факты

Имперский сценарий — действие первое 5
Мельгунов С. П. Золотой немецкий ключ большевиков . . 2—5
Новое немецкое золото (*Материал подготовил В. Гульченко*) 4
Подниекс Юрис. Как это было (*Интервью ведет Людмила Нукневич*) 9
Файман Григорий. Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле . . . . . 7—10
Фишер Луис. Ленин и германская революция (*Публикацию подготовил Л. Синицын*) 8

«ИК». Избранная проза

Алешковский Юз. Кенгуру . . . . . 1—4
Алешковский Юз. Руру (Русская рулетка) 5
Ахметов Низаметдин. Камушки для кумалака бабушки Шамсии 5
Бородыня Александр. Диспетчер 12
Вадим Роже. Три самые прекрасные женщины . . . . 6—8
Гореншгейн Фридрих. Искра 3
Гореншгейн Фридрих. Чок-Чок . . . . . 6—7
Кабаков Александр. Сочинитель . . . . . 7—9
Конвицкий Тадеуш. Малый апокалипсис . . . . . 9—11
Почему огурцы предпочтительнее мужчин 6
Харитонов Евг. В холодном высшем смысле 11
Харитонов Евг. Один такой, другой другой 11

За рубежом

Зонтаг Сьюзен. Магический фашизм 6
Карцева Е. Вино и виноград 12
Леандер Цара. А там сидел Геббельс 11
Пазолини Пьер Паоло. Смерть как смысл жизни 9
Собчак Вивиан. Пляска смерти 3
Стеллинг Йос. «В Голландии любят странных людей» (*Беседу ведет и комментирует Тимур Ваулин*) 5
Театр совести Достоевского в интерпретации Анджея Вайды *Подбор материалов, комментарий и перевод И. Рубановой*) 2
Трошин Александр. «Аллегро барбаро» — с тортом 9

XVII Московский международный кинофестиваль

Абдуллаева Зара. Домашнее задание 12
Юппер Изабель: «Я — актриса-йог» (*Беседу ведет и комментирует А. Драгинский*) 12
Дневник фестиваля (**Юрий Богомолов, Нина Зархи, Саша Киселев, Ирина Рубанова, Владимир Дмитриев, Инна Соловьева, Мирон Черненко, Людмила Донец, Марина Дроздова, Виктор Гульченко, Сергей Лаврентьев, Андрей Плахов**) 12

Фильмы XVII МКФ в Москве

«Австриячка» — Мирон Черненко 12
«Бесшумный порох» — Инна Соловьева 12
«Блестящий ход» — Владимир Дмитриев 12
«Вот она, свобода» — Ирина Рубанова 12
«Двери» («Группа «Дорз») — Юрий Богомолов, Мирон Черненко 12
«Домашнее задание» — Сергей Лаврентьев 12
«Дом улыбок» — Нина Зархи 12
«Дон Жуан в аду» — Виктор Гульченко 12
«Египтянин» — Нина Зархи 12
«Красавчик Джонни» — Мирон Черненко 12
«Мадам Бовари» — Инна Соловьева 12
«Невесты» — Марина Дроздова 12
«Отец» — Саша Киселев 12
«Отныне и навеки» — Владимир Дмитриев 12
«Пегий пес, бегущий краем моря» — Людмила Донец . . . 12
«Пикник у висячей скалы» — Нина Зархи 12
«Под вечер» — Ирина Рубанова 12
«Под покровом небес» — Инна Соловьева 12
«Раскаленное небо» — Виктор Гульченко 12
«Путь в Чонсон» — Сергей Лаврентьев 12
«Пыль человеческая» — Мирон Черненко 12
«Ромео» — Саша Киселев 12
«Сад» — Виктор Гульченко 12
«Страховой агент» — Нина Зархи 12
«Сукины дети» — Юрий Богомолов 12
«Тоска по дому Валериана Врубеля» — Марина Дроздова 12

На фестивальных орбитах

Гульченко Виктор. Что тот народ, что этот... (*Сан-Себастьян-90*) 5
Игнатьева Нина. Время собирать камни (*Нион-90*) 4
Левин Е. Несентиментальное путешествие (*Гданьск-90*) 5
Плахов Андрей. Каннское золото 10
Сиривля Наталья. От перемены участи к перемене сознания (*София-90*) 5
Стишова Елена. Возвращение чувств (*Мангейм-90*) . . . 4
Шепотинник Петр. Еще вчера (*Белградский ФЕСТ-91*) . . 11
Шепотинник П. Фестиваль «без титров» (*Денвер-90*) . . . 4
Щербаков Константин. Неделя спокойного фильма (*Золотурн-91*) 5

Американская панорама

Дорошевич А. Джек Николсон, или Возвращение клоуна 11
Пресс-бюро «ИК»: интервью с **Кевином Костнером, Мэрил Стрип** 11
Трофименков М. Дэвид Линч: по ту сторону кича . . 11
Цыркун Нина. «Гражданин Кейн» 11
Шепотинник Петр. Еще вчера 11

Английская панорама

Гринуэй Питер. Пять голландских фильмов, поставленных в воображении 8
Дорошевич А. Стивен Фрирз: шестидесятник в восьмидесятые годы 8
Дроздова Марина. Гринуэй: каталог как сюжет 8
Кудрявцев Сергей. Кен Рассел. Дикий мессия, усталый мессия 7
Лакшин Владимир. Мы это или не мы? 7
Линдсей Андерсон — последний из «рассерженных» (*Интервью ведет и комментирует Азиз Осипов*) . . . 7
Плахов Андрей. Дерек Джармен: неистовый и умиротворенный 7

Как делается кино

Богард Дирк. Как я работал с Висконти и Кавани 3
Гриффин Нэнси, Мастерз Ким. Питерс и Грубер, или Как стать продюсером 3
Фелин Кристиан: «И деньги, и культура» (*Интервью ведет Дая Смирнова*) 3
Шредер Пол: «Не надо бояться тратить деньги» (*Беседу ведет Марина Дроздова*) 3

Фильм в журнале

Бергман Ингмар. Персона 8
Зонтаг Сьюзен. Толща фильма 8
Годар Жан-Люк. На последнем дыхании 2
Годар о Годаре 2
Трофименков Михаил. Две или три вещи, которые я знаю о нем 2
Кавани Лилиана. Ночной портье 6
Интервью с Йоко Оно (*Интервью ведет Скотт Макдональд*) 1
Макдональд Скотт. Йоко Оно и ее фильмы 1
Оно Йоко. Подготовьте рассказ о воображаемой стране 1
Оно Йоко. Сценарии 1

Досье «И К» (*рубрику ведет С. Кудрявцев*)

Аллен Вуди (США) 1
Байер Франк (Германия) 3
Бачо Петер (Венгрия) 4
Бёркин Джейн (Великобритания) 8
Вайда Анджей (Польша) 9
Вылчанов Рангел (Болгария) 10
Гассман Витторио (Италия) 4
Георгиев-Гец Георги (Болгария) 3
Грушинский Рудольф (Чехословакия) 12
Де Ниро Роберт (США) 2
Делон Ален (Франция) 7
Жобер Марлен (Франция) 10
Кавани Лилиана (Италия) 10
Кински Настасья (Германия) 5
Коморовска Майя (Польша) . . . . . 11.
Кристофферсон Крис (США) 8
Кустурица Эмир (Югославия) 10
Кюн Зигфрид (Германия) 4
Ли Кертис Джейми (США) 9
Маговерн Элизабет (США) 12
Марсо Софи (Франция) 5
Монтальдо Джулиано (Италия) 2

Монтан Ив (Франция) 11
Николс Майк (США) 8
Нуаре Филипп (Франция) 3
Паркер Элан (Великобритания) 2
Перрен Жак (Франция) 12
Ромер Эрик (Франция) 1
Рэмплинг Шарлотта (Великобритания) 9
Санда Доминик (Франция) 8
Скакки Грета (Великобритания) 11
Тернер Кэтлин (США) 1
Уивер Сигурни (США) 4
Форд Хэррисон (США) 5
Хёрши Барбара (США) 9
Хитилова Вера (Чехословакия) 1
Хофман Дастин (США) 11
Шаралиев Борислав (Болгария) 5
Шнайдер Роми (Австрия) 7
Штур Ежи (Польша) 2
Эрдёшш Пал (Венгрия) 2
Якубиско Юрай (Чехословакия) 5
Янда Кристина (Польша) 10

Пресс-бюро «И К» . . . . . 1—4, 8, 11

Анкета «ИК» 5

Фильмы, о которых писали в «ИК» в 1991 году

«Армавир» (Н. Сиривля 11
Елена Стишова 12
Петр Шепотинник) 12
«Астенический синдром» (Виктор Гульченко 6
Ирина Сандомирская) 6
«Бог пятится назад» (А. Трошин) 2
«Ваш «уходящий объект» Леонид Оболенский» (Е. Марголит) 12
«Ветер» (Анри Вартанов) 8
«Вечный муж» (Андрей Шемякин) 11
«Все впереди» (Н. Сиривля 11
Петр Шепотинник) 8
«Гамбринус» (Михаил Гуревич) 11
«Где поле битвы — сердце человека» (Л. Калгатина) . . . 10
«Год дракона» (С. Березанская) 3
«Грань» (Любовь Герасимова) 3
«Гулять так гулять, стрелять так стрелять» (Н. Савицкий) 3
«ДМБ-91» (М. Туровская — Л. Калгатина) 10
«Дикое сердце» (М. Трофименков) 11
«До первой крови» (Е. Марголит) 3
«Дом под звездным небом» (Елена Стишова 12
М. Черненко) 12
«Доминус» (Сергей Лаврентьев) 2
«Другие и Сталин» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«Духов день» (В. Михалкович) 4
«Жизнь без...» (Л. Малькова) 3
«Зимородки» (С. Березанская) 3
«И был вечер, и было утро» (С. Березанская) 3
«...И каждый вечер» (Анри Вартанов) 8
«История будущего» (С. Березанская) 3
«К Шуре» (С. Березанская) 3
«Каменная соль» (Анри Вартанов) 8
«Катафалк» (Валерия Притуленко) 2
«Кнопка» (Анри Вартанов) 8
«Cogito ergo sum» (С. Березанская) 3
«Кроткая» (Андрей Шемякин) 11
«Круг второй» (Михаил Ямпольский) 9
«Крыса» (Анри Вартанов) 8
«Лапа» (Н. Сиривля) 11
«Ленинград. Ноябрь» (Сергей Анашкин 8
М. Трофименков) 8
«Лосев» (Андрей Шемякин) 9
«Мальчики» (Андрей Шемякин) 11
«Мать» (Александр Трошин) 1
«Мисс Сааремаа» (Л. Малькова) 3
«Миссия Рауля Валленберга» (Л. Лисюткина) 8
«Мой XX век» (Александр Трошин) 6
«Николай Бухарин» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«Нога» (Н. Сиривля) 11
«Облако-рай» (Нина Цыркун) 12
«Отель «Эдем» (Н. Сиривля) 11
«Панцирь» (Нина Цыркун) 2
«Пегий пес, бегущий краем моря» (Зара Абдуллаева . . 12
Людмила Донец) . . 12
«Первый этаж» (Елена Плахова) 3
«Переворот» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«Персона» (Сьюзен Зонтаг) 8
«Площадь Революции» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«Повесть непогашеной луны» (Елена Плахова) 11
«Помогите нам жить» (С. Березанская) 3
«Последняя молитва Назара» (Л. Карахан) 2
«Ребро Адама» (Евгений Марголит 6
Ирина Сандомирская 6
Александр Шпагин) 3
«Родное море» (С. Березанская) 3
«Рой» (Б. Рунин) 8
«Сатана» (Н. Сиривля) 11
«Сиз ким сиз?» (Н. Сиривля) 2
«Сталинский синдром» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«Сукины дети» (Юрий Богомолов) 12
«Такси-блюз» (дискуссия с участием Ю. Богомолова, В. Гульченко, С. Лаврентьева) 1
«Тело» (Александр Шпагин) 3
«Толкование снов» (Анри Вартанов) 8
«Толкование сновидений» (обсуждение фильма за «круглым столом») 1
«30 лет спустя» (С. Березанская) 3
«1984» (В. Лакшин) 7
«Умереть от любви» (Ирина Багратиони-Мухранели) . . . 6
«Униженные и оскорбленные» (Андрей Шемякин) 11
«Урок» (Анри Вартанов) 8
«Цареубийца» (Елена Стишова) 12
«Чувства» (Александр Шпагин) 5
«Яма» (Михаил Гуревич) 11

ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . . . 1—3, 5, 7—12

К нашим читателям — настоящим и будущим

Вы, надеемся, полагаете, что журналу «Искусство кино» присущ неплохой литературный вкус. Мы стараемся публиковать лишь самое значительное, важное для вас и для нас, представляющее несомненный культурологический интерес. Привлекая лучших авторов — русских и зарубежных, мы пытаемся подчинить всякий наш номер, несмотря на его многожанровость, той драматургии, которая в случае удачи делает его законченным и цельным, целостным произведением, проникнутым единой гуманистической идеей.

Опыт отбора лучшего из лучшего потребовал следующего шага, вызвал естественное желание пойти чуть дальше в привычке постоянной селекции и предложить на суд читателей уже наше ИЗБРАННОЕ; издать отдельно и произведения, появившиеся на редакторском столе,— значительные, но требующие все же не журнальной публикации, разделяемой по номерам, а в силу своего объема именно книжной.

Итак, недавно созданная издательская фирма «Искусство кино» — АСК» приглашает к сотрудничеству в производстве и реализации следующих книг, намеченных к выходу в 1992 году:

Избранное «Искусство кино»

Том 1
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. Ру-ру.
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. Чок-Чок.
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ. Американская шлюха.
МИХАИЛ БОГИН, РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргарите.
АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Сочинитель.

Том II
ИНГМАР БЕРГМАН. Персона.
ЛИЛИАНА КАВАНИ. Ночной портье.
ЖАН-ЛЮК ГОДАР. На последнем дыхании.
АЛЬФРЕД ХИЧКОК. Психоз.
ТАДЕУШ КОНВИЦКИЙ. Малый апокалипсис.

И издаваемые отдельно:
АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Сочинитель.
ЖИЛЬ ПЕРРО. Досье 51.
ИНГМАР БЕРГМАН. Образы.
АЙРА ЛЕВИН. Ребенок Розмари.

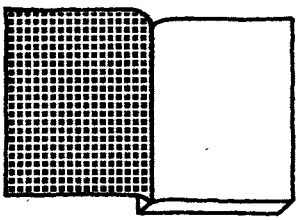
Вопросы, предложения, замечания
по адресу: Москва, 125319, ул. Усиевича 9. Издательская фирма «Искусство кино» — АСК»
и телефону: 151-02-72.

С уважением, редакция «ИК»

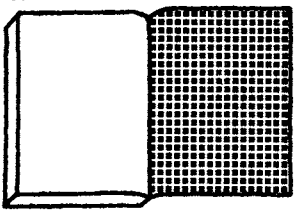
журнал ИСКУССТВО КИНО

Тарифы на рекламу на 1992 год (до 31 июня)

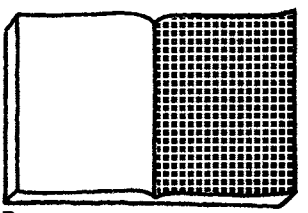
Готовьте свою рекламную кампанию заранее.
Звоните нам по телефону 151-36-61
или пишите по адресу:
125319, Москва, ул. Усиевича, 9.
Наши эксперты,
художники, фотографы
к вашим услугам.



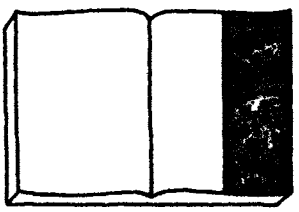
2-я сторона обложки формата 165×235, цветная — 30 000 рублей.



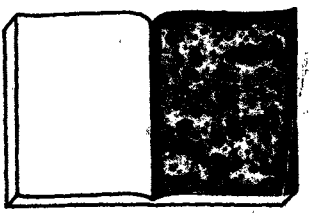
3-я сторона обложки формата 165×235, цветная — 30 000 рублей.



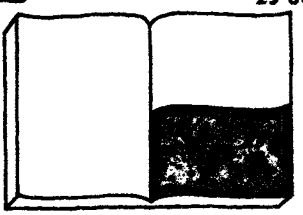
Внутренняя полоса вкладки (на мелованной бумаге) формата 165×235, цветная — 25 000 рублей.



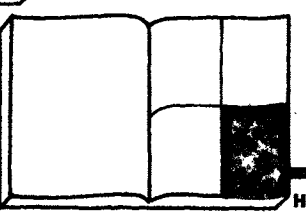
Одна колонка внутренней полосы формата 68×200, черно-белая — 7000 рублей.



Внутренняя полоса формата 165×235, черно-белая — 15 000 рублей.



Половина внутренней полосы формата 140×100, черно-белая — 7500 рублей.



1/4 внутренней полосы формата 68×100, 3500 рублей.

Так можно расположить рекламу на наших страницах

НА XVII МКФ в Москве
премии за вклад в мировое киноискусство удостоена выдающаяся итальянская актриса София Лорен.
Фото С. Пожарского

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1р 30к

В 1992 году «Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ВИКТОР ВОРОШИЛЬСКИЙ. Венгерский дневни
(Осень. 1956)
ВЛАДИМИР СОРОКИН. Очередь.
АЛЕКСАНДР ПЯТИГОРСКИЙ. Философия одного г
реулка.
АНТАНАС ШКЕМА. Солнечные дни.

В разделе «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема.
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.
Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Ка
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

В разделе «ЗА РУБЕЖОМ»:
ИНГМАР БЕРГМАН. Образы (главы из новой книг
ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекц
о кино.
ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.
ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.
ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинем
тографа в свете астрологии.
МЭРИЛИН МОНРО: версии жизни и смерти сам
загадочной «звезды» Голливуда.

В разделе «СЦЕНАРИИ»:
М. БОГИН, Р. ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргари
П. ТОДОРОВСКИЙ. Анкор! Еще анкор!
П. ФИНН, С. АРАНОВИЧ. Большой концерт народ

В разделе «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:
«Для чего и зачем!» Гражданская война глаза
«белых». Письма семнадцатилетнего графа ИЛАРИ
НА МУСИНА-ПУШКИНА к родным.
Судьба следователя по делу В. И. Ульянова (Ленина)
исторические хроники.

В разделе «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ»:
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Статьи о кино.

12 91

Цена одного номера 1 р. 95 к. (по подписке), 2
50 к. (в розницу).
В РОЗНИЦУ ЖУРНАЛ ПОСТУПАЕТ В КРАЙНЕ ОГР
НИЧЕННОМ КОЛИЧЕСТВЕ.